EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER ERNEUERT VON HANS PYRITZ

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
JAN 20 1960
CHICAGO

IN VERBINDUNG MIT RAINER GRUENTER u. WALTHER KILLY

HERAUSGEGEBEN VON RICHARD ALEWYN

DRITTE FOLGE

53. BAND 3. HEFT

FESTGABE ZUM 200. GEBURTSTAGE SCHILLERS

HEIDELBERG 1959

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES DRITTEN HEFTES

Horst Rüdiger (Mainz), Schiller und das Pastorale 229

Wolfgang Binder (Köln), Schillers „Demetrius“ 252

Herbert Singer (Mailand/Berlin), „Dem Fürsten Piccolomini“ 281

Walter Grossmann (Harvard College Library, Cambridge/Mass.), Das Harvard Manuskript von „Wallensteins Tod“ 303

Herman Meyer (Amsterdam), Schillers philosophische Rhetorik 313

Günter Rohrmoser (Münster i. W.), Zum Problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel 351

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Redaktion des „Euphorion“, Köln-Lindenthal, Germanistisches Institut, Albertus-Magnus-Platz.

Verlag: Heidelberg, Lutherstraße 59.

Der „Euphorion“ erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von mindestens 28 Bogen. Preis des Einzelheftes DM 10,—, des Jahrgangs DM 36,—. Sonderpreis für Studenten (bei direkter Bestellung beim Verlag) DM 28,80. Sonstige Bestellungen bei jeder Buchhandlung. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung erbeten. Für unverlangte Einsendungen wird nicht gehaftet. Diese können nur gegen Erstattung des Portos zurückgesandt werden. Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt maßgebend, das bei der Redaktion erhältlich ist. Die Mitarbeiter bekommen von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge, bis zu dreißig weitere gegen Erstattung der Selbstkosten.

Besprechungsexemplare bitte ausschließlich an die Redaktion. Rücksendung unverlangter Veröffentlichungen, die nicht angezeigt werden können, erfolgt nur gegen Rückporto.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Satz und Druck:

Carl Winter, Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH., Heidelberg, Abteilung Druckerei

Schiller und das Pastorale

von

Horst Rüdiger (Mainz)

Das Hirtendasein ist eine Urform der menschlichen Gesellschaft und als solche ein Urmotiv für die dichterische Gestaltung; der Hirte ist ein poetischer Archetypus. Am vorgeschichtlichen Beginn steht ein sozialer Prozeß. Nomadisierende Jäger verwandeln sich aus wirtschaftlichen Erwägungen in Heger des Wildes und hüten die Tiere, die ihre Ahnen einst wahllos getötet hatten, um ihren Hunger zu stillen. Die patriarchalische Großfamilie wird die charakteristische Form ihres Gemeinschaftslebens. Da die Hirten keine mystischen Jenseitsvorstellungen kennen, ist ihnen jene „Steppenrationalität" (Alfred Weber) eigen, die einen Urkeim höchster menschlicher Kulturleistungen darstellt. Das Verhältnis des Hirten zum Tier ist – wie nicht anders zu erwarten – durchaus unsentimental: Er benutzt es, um sein Dasein zu fristen; eben darum schont er es, züchtet widerstandsfähige Rassen und kennt keine Hemmungen bei der Verwertung des tierischen Körpers. – So etwa stellt sich dem modernen Soziologen das Hirtendasein dar[1]; nicht wesentlich anders erscheint es in der ursprünglichen Dichtung, etwa bei Homer oder in der Genesis.

Die Verklärung des Hirten hat eine doppelte geistesgeschichtliche Wurzel: eine klassische und eine christliche. Sie erscheint zunächst als romantische Reaktion auf die Verstädterung während des Hellenismus, in jedem Falle als Entwicklung später, hochzivilisierter Epochen, als Antwort auf die Korruption der Gesellschaft, wie bereits Fontenelle im *Discours sur l'Eglogue* richtig beobachtet hat, aber auch als Ausdruck mystisch-dionysischer Frömmigkeit: der Hirte als Mysteriendiener[2]. Die lyrisch-dialogische Form der bukolischen Idylle entsteht als Idealisierung der Stadt- oder Weltflucht in der ersten Hälfte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts, teils in der Weltstadt Alexandreia, teils auf der Sporadeninsel Kos. Im frühen kaiserlichen Rom findet Theokrits Schöpfung durch Vergil Eingang. Damit wird die Hirtenidylle eine abendländische Dichtungsform; der Stil-Lage nach gehört sie zur untersten Stufe, dem *genus humile*, und zwar *pro qualitate negotiorum et personarum* (Servius)[3]. Schon

[1] Nach Alexander Rüstow, *Ortsbestimmung der Gegenwart...*, Bd. I, Erlenbach-Zürich 1950, S. 45ff.

[2] Vgl. Werner Krauß, *Über die Stellung der Bukolik in der ästhetischen Theorie des Humanismus*, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen CLXXIV, 93. Jg. –, – 1938, S. 191. Zum Problem auch Horst Rüdiger, *Italienische Gedichte...*, Bremen 1958, S. XXIIff., XXXIIIf. (hier über die Akademie der „Arcadia"). – Auf die bukolisch-utopischen Züge im spätgriechischen Roman, z. B. im *Euboikos* des Dion Chrysostomos (etwa 40–117) oder in Longos' *Daphnis und Chloe* (3. Jahrh.), sei hier nur hingewiesen. Näheres bei Rudolf Helm, *Der antike Roman*, Göttingen 1952², S. 24ff., bes. S. 28f., 50f. Über die Dionysos-Mysten, die sich βουκόλοι nannten und „ein Leben in Schönheit" führten, „wie es die Menschen des goldenen Zeitalters geführt hatten und wie es die Seligen im Jenseits führen würden", vgl. Reinhold Merkelbach, *Daphnis und Chloe*, in: Antaios I, H. 1, 1959, S. 48, 58f.

[3] Nach Krauß, aaO., S. 181.

Dante, vor allem aber Petrarca und Boccaccio führen die Bukolik in die neuere Dichtung ein; seit der Renaissance blüht sie in ganz Europa und bemächtigt sich der drei „Naturformen" der Poesie, wobei die Mischung von gebundener und ungebundener Rede ein ebenso wesentliches Merkmal des Pastoralstiles bildet wie die Schwierigkeit, die Ekloge als „Gattung" zu erfassen[4]. In deutsches Sprachgebiet, das Land ohne beherrschende Metropole, drang die Idylle – nunmehr in Gestalt der „Schäferdichtung" – bezeichnenderweise erst spät und zunächst vorwiegend durch Übersetzungen ein; das erste bedeutende Dokument ist Opitz' *Nimfe Hercinie* (1630). Die Ausläufer führen dann über Rokoko und Anakreontik bis zum Biedermeier. In Beethovens 6. Sinfonie erreicht das Pastorale die reinste musikalische Verklärung, in Leopardis *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* seine edelste Vergeistigung: der Hirte als Philosoph pessimistischen Weltschmerzes. Daneben ist die Nachwirkung der spätantiken Verbindung von Bukolik und Dionysos-Kult beziehungsweise entfesselter Orgiastik ein Hauptmerkmal der italienischen Hirtentragödie von Polizianos *Orfeo* über Ranieri de'Calzabigis *Orfeo*, den Gluck vertonte, bis zu D'Annunzios *Figlia di Ioro*, die noch im Stile der großen Pastoraltragödie geschrieben ist, nun freilich durch Nietzsches Einwirkung[5] ins Dionysisch-Pathetische übersteigert und degeneriert. Der umgestaltenden Erweckung durch Nietzsche danken auch die *ererbten vorstellungen* einiger Verse in Georges *Büchern der Hirten- und Preisgedichte* ihre stilistische Eigenart und ihre bukolische Gebärde.

Die bildende Kunst stellt Pastoralmotive vornehmlich seit dem 15. Jahrhundert bis zu Tiepolo dar[6]; sie zeigen die christliche Wurzel oft deutlicher als die Dichtung. Denn bereits früh tritt dem klassischen Hirten der *pastor angelicus* brüderlich zur Seite; ohne diesen wäre der europäische Erfolg des Pastorale kaum verständlich. Im Barock gelten die biblischen Patriarchen und Könige als die ersten Schäferdichter; die Psalmen und das Hohe Lied werden als Schäferdichtung verstanden; daher die Meinung, das Pastorale sei die älteste Dichtart überhaupt, wie schon Donatus behauptet hatte[7]. Von allen Stellen der Testamente, an denen Christus sich mit einem Hirten vergleicht oder von anderen mit einem solchen verglichen wird, sind die wirksamsten die beiden Gleichnisse, welche Lukas 15, 4–7, und Johannes 10, 1–28, überliefern; denn sie begründen die Vorstellung vom guten Hirten, welcher seine Herde in der Not nicht im Stiche läßt. Der Hirte, der sein Lamm über die Schulter legt (Luk. 15, 5), und der Hirtenstab gehören zu den frühesten christlichen Sinnbildern. Auch die Metapher von *Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt* (Joh. 1, 29. 36), ist – gleichsam in passivischer Wendung – dem Vorstellungs-

[4] Heinrich Meyer, *Der deutsche Schäferroman des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg/Br., Dorpat 1928, S. 7, 16 mit Belegen, S. 127f.; Hellmuth Petriconi, *Das neue Arkadien* –, – in: *Antike und Abendland* III, 1948, S. 188; Krauß, aaO., S. 187f.

[5] Über Nietzsche vgl. Krauß, aaO., S. 197f.

[6] Vgl. Ulrich Christoffel, *Italienische Kunst – Die Pastorale*, Vaduz 1952, pass.

[7] Zit. bei Krauß, aaO., S. 181. Belege aus dem Barock bei Meyer, aaO., S. 132, Anm. 8 und 9.

bereiche des Bukolischen entnommen. Durch die christliche Komponente verliert das Hirtendasein seine soziologische Bestimmtheit, mehr noch als durch Vergil; gerade der Vergleich des Erlösers mit dem bebürdeten Lamm ermöglicht die sentimentale Haltung zum Tier, welche dem Hirten als Züchter durchaus fremd ist.

In Theokrits Idyllen und in den Evangelien liegt also der Ursprung des idealen Hirtengeschlechts, welches die Literaturen Europas bevölkert. Der soziale Untergrund, auf dem die Bukolik am üppigsten gedeiht, sind die Weltstädte Alexandreia, Rom, Florenz, Paris, London und Wien (Mozart), ferner die Machtkonstellationen und -kämpfe in den Bürgergemeinden, die Fürstenhöfe als Zentren politischer Kabalen, die Kriege und sozialen Spannungen, welche im Menschen das Bedürfnis nach Ruhe wecken, so etwa im Exordium von Opitz' *Nimfe Hercinie* oder von Harsdörffers *Pegnesischem Schäfergedicht.* Der Dichter als Sprecher einer kultivierten Gesellschaft von Städtern oder Höflingen schafft eine ideale Gegenwelt zur realen, ein Paradies des ewigen Friedens, wo Löwe und Lamm einander umarmen und der Mensch in freiwilliger Frugalität den Genüssen freudig entsagt, auf die er im wirklichen Leben nicht gern verzichten möchte. Erst im Rokoko wird die Kostümierung als Schäfer und Schäferin zum neckischen Spiel; sie ist nur denkbar vor dem Hintergrunde sozialer Sekurität der Verkleideten, die klug oder ironisch Abstand wahren von der Bedrohtheit des Bauern durch Naturereignisse oder wirtschaftliche Katastrophen. Fontenelle drückt das formelhaft aus[8]: Die illusionistische Aufgabe der Hirtendichtung bestehe darin, lediglich *la tranquillité de la vie pastorale* vor Augen zu führen, *dont on dissimule la bassesse: On en laisse voir la simplicité, mais on en cache la misère.* Hirtendichtung ist Standesdichtung[9]; ihre soziale Rückgliederung in die wirkliche Welt der Bauern durch bodenfreudige Stürmer und Dränger stellt einen Versuch am untauglichen, weil sozial längst fest umrissenen Objekt dar – sie bedeutet das Ende des Pastorale als großer literarischer Form. Doch die Erinnerung an das *procul negotiis* und das Paradies des ewigen Friedens bleibt dem Gedächtnis der Dichter tief eingeprägt; als Sehnsucht nach dem Lande Arkadien oder nach dem Reiche Elysium bewegt sie die Herzen derer, welche in der *Mode* den pervertierten Ausdruck der Entfremdung des Menschen von sich selbst erkennen.

* * *

Man wird sich die Vorgeschichte des Pastorale, dessen europäisch zusammenhängende und vergleichende Darstellung noch aussteht, stets gegenwärtig halten müssen, wenn man seine Elemente und Reflexe in Schillers Werk be-

[8] Zit. bei Krauß, aaO., S. 191.

[9] Vgl. Arnold Hirsch, *Bürgertum und Barock im deutschen Roman*, hrsg. von Herbert Singer, Köln-Graz 1957², S. 89f. Die „Verbürgerlichung der Gattung", die Hirsch S. 98ff. behandelt, kann hier ebenso außer Betracht bleiben wie der „Schäferroman als Individualdichtung" bei Meyer, aaO., S. 73ff.

trachten will: Schillers Theorie der Idylle schwebt weder historisch in der Luft, noch ist sie allein von Kant abhängig. Das Zeitalter des aufblühenden Historismus begann sich für die Urgeschichte der menschlichen Gesellschaft zu interessieren. Während des Bückeburger Schaffensrausches hatte sich Herder in dithyrambischer Sprache mit der *Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts* (1774/76), etwa ein Jahrzehnt später Kant in einem moralphilosophischen Traktat mit dem *Mutmaßlichen Anfang der Menschengeschichte* beschäftigt. Von diesem Versuch ging Schiller aus, als er im 11. Hefte der *Thalia* (1790) *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* veröffentlichte. Mangels anderer literarischer und archäologischer Zeugnisse galt die Genesis damals in gewissem Maße noch als historisches Dokument; gerade ihre historisch-soziologische Unbestimmtheit ermöglichte der Zeit die freie philosophische Abwandlung des Themas. Was Schiller im besonderen anzog, war die Herauslösung des Menschen aus dem vormenschlichen Stande der *Unschuld* und der *Notwendigkeit*, oder auch aus dem *Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft*, wie er den Zustand mit einem wirkungsvollen Oxymoron umschreibt[10]. Der entscheidende Schritt auf dem *gefährlichen Weg zur moralischen Freiheit* war das Ereignis, welches in der Sprache des *Volkslehrers* Moses der Fall des Menschen, in der des Kultursoziologen Schiller hingegen der *erste Anfang seines moralischen Daseins* heißt, mit dem seine Freiheit, aber auch sein Schuldigwerden anhebt: *Der Friede war aufgehoben zwischen ihm und den Tieren*[11]. In dem Kapitel *Verschiedenheit der Lebensweise* entwickelt Schiller die Folgen dieses *Fortschritts der Kultur*. Kain blieb Ackerbauer wie sein Vater Adam, während der sanfte Abel Schäfer wurde (1. Mos. 4, 2). An dieser Arbeitsteilung demonstriert Schiller seine Grundthese, daß Natur und Unschuld am Beginn der menschlichen Tätigkeit stehen; denn vielleicht habe sich der Hirt generationenlang mit der Milch des Tieres begnügt, *ehe er Hand an dessen Leben legte*. Um bei Bedarf stets Nahrung bereit zu haben, zähmte und züchtete er gesellig lebende Tiere in Herden. Und wiederum steht zu Beginn der milde Schafhirte; erst später folgt der robustere Züchter von Schweinen, Rindern und Pferden. Sein nomadisierendes Schweifen von Weide zu Weide interpretiert Schiller bezeichnenderweise nicht als mühevolle Unsicherheit des Nahrungserwerbes, was sie tatsächlich war, sondern als Voraussetzung einer friedlich-epikureischen Geisteshaltung: *Ein gleichförmiger Genuß war das Los des Hirtenstandes, Freiheit und ein fröhlicher Müßiggang sein Charakter*[12]. Neben ihm erscheint der Feldbauer als erdgebundener Sklave, dessen Seele *in einem durch so viele Arbeit gehärteten Körper verwildern* mußte; für gemächliche Betrachtung blieb ihm keine Zeit. Neid auf das glücklichere Los des Hirten, Haß gegen den Tagedieb und Verachtung seines Müßiggangs beseelten sein Trachten.

[10] *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, München 1958, Bd. IV, S. 768 (= SW IV).
[11] SW IV, S. 769. Vgl. Benno v. Wiese, *Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959, S. 343ff.
[12] SW IV, S. 774.

Trieb aber der Hirte sein Vieh in die Pflanzungen des Bauern oder ließ es dort gewähren, ohne gegen die Verwüstung einzuschreiten, so mußte eine Konfliktsituation entstehen: Mit dem Frieden zwischen Mensch und Tier war auch der Frieden zwischen den Menschen gestört. Kain erschlug seinen Bruder; *so traurig endete die erste Kollision der Menschen*[13], welche nunmehr nach einer das soziale Leben regelnden Gesetzgebung verlangte.

Zweifellos haben Rousseau und Kant auf die Gedankenführung in diesem kultursoziologischen Entwurf eingewirkt; Abhängigkeiten und Abweichungen von ihnen, deren Vergleich die Selbständigkeit des Denkers Schiller erkennen lassen würde, gehen uns hier so wenig an wie die aufklärerische „Entmythologisierung" der Genesis. Wir richten den Blick allein auf die Art des Schillerschen Versuches, dem Hirtendasein seinen Platz in den Anfängen der Kulturgeschichte anzuweisen. Dabei konnte er sich kaum auf die mosaische *Urkunde* stützen, von deren moralischer Wertsetzung er sich ja bezeichnenderweise auch ganz freihielt; denn sie war weniger als karg in der spezifisch soziologischen Dokumentation. Der freien kulturphilosophischen Phantasie blieb es überlassen, die Leerräume der Quelle auszufüllen. Läßt man Schillers materialistische Anfänge außer Betracht, so könnten seine mechanistischen Deduktionen überraschen; doch überraschend ist allein, daß sie hier auf ein Problem angewandt werden, dessen damals ungenügende Erforschung zu irrationalen Spekulationen hätte Anlaß bieten können. Schiller leitet das Entstehen des Bauern- wie des Hirtenstandes ausschließlich aus dem psychologischen und wirtschaftlichen Mechanismus ab, aus dem Zwange des *Triebes*, der *Not* und der primitiven Analogien (Muttermilch – Tiermilch); Sein und Bewußtsein – die Begriffe beinahe schon im Hegelschen Sinne verstanden – verändern die Gesellschaft durch dialektisch verlaufende Ursache-Folge-Relationen, welche zu einer jeweils höheren gesellschaftlichen Stufe führen. In der Entwicklung der Urgesellschaft findet das Mythisch-Irrationale keinen Platz, wohl aber – und darin besteht das eigentlich Bezeichnende für Schiller – das Idyllische. Der Hirte (anders als nach der Periodisierung der modernen Soziologie) auf einer höheren Stufe als der seßhafte Ackerbauer[13a], führt ein Dasein, dessen arkadische Merkmale der literarischen Erinnerung mehr zu danken haben als der soziologischen Erkenntnis. Zwar ist durch das herrenmäßige Verhalten des Hirten zum Tiere bereits eine gewisse, freilich nicht endgültige Naturentfremdung eingetreten; aber er befindet sich noch immer im Stande einer relativen Unschuld, wenigstens gegenüber dem Mitmenschen. Eben dies bedeutet V e r klärung, nicht E r klärung eines gesellschaftlichen Tatbestandes. Sie wurde dem Kultursoziologen durch seine *Urkunde* wie durch die pastorale Tradition nahe-

[13] SW IV, S. 775f.

[13a] Defoe hatte in dem 1719 erschienenen *Robinson Crusoe* den Vorgang bereits realistischer gesehen; denn die Entwicklung des Helden „vom Jäger zum Hirten und schließlich zum Ackerbauer stellt sich ganz von selbst als bescheidenes Abbild der Kulturentwicklung der Menschheit dar". So Hans Reisiger im Nachwort zu seiner Übersetzung, Zürich 1957, S. 565.

gelegt, und er nahm diese um so lieber auf, je mehr sie seinem eigenen Wunschbilde vom Arkadischen entsprach, dem sich der zivilisierte Mensch durch freiwilligen Entschluß seines mündig gewordenen Geistes auf einer höheren Stufe wieder anzunähern habe.

* * *

Wo Hirten in Schillers Dichtungen auftreten, sind sie reine Arkadier. Aber der Dichter hat sie noch edler verklärt als der Kultursoziologe; sie leben unbeschwerter von irdischer Mühsal, dem Unschuldsstande der Primitivität näher als die Hirten der mosaischen *Urkunde*: Sie gleichen den empfindsamen Arkadiern Vergils, nicht den derberen Gesellen Theokrits. Schwerelose Geschöpfe der durch die pastorale Tradition beflügelten dichterischen Phantasie, bewohnen sie ein Land, das keine Karte verzeichnet; kein Erdenrest bleibt ihnen zu tragen peinlich, da sie mit der Erde gar nicht in Berührung kommen. Gern erfreuen sie sich der Gewogenheit der Götter. Ein Gleichnis des Göttlichen im irdischen Bereich ist das *Mädchen aus der Fremde*, das alljährlich im Frühling die *armen Hirten* im Tal beschenkt: die Hirten als Repräsentanten einer Menschheit, welche durch die Gaben der Dichtung aus dem Zustande ihrer Verarmung erhoben und beseligt wird durch die Parusie einer Gestalt, deren Herkunft und Ziel unbekannt bleiben, deren Gegenwart aber für die Dauer eines Lenzes heimführt ins Paradies verlorener Unschuld. Daß es gerade Hirten sind, welche durch die Erscheinung ausgezeichnet werden, mag der Erinnerung an die Hirten auf dem Felde zu danken sein, denen Christi Geburt verkündet wurde: Als Hüter, Heger und Pfleger ihrer Herden sind sie dem Stande der Unschuld näher denn Ackerbauer, Jäger, Händler oder Krieger.

Auch die klassischen Götter sind den Hirten besonders zugetan. Hera als Ehestifterin

führt den schönsten Hirten
Zu der schönsten Hirtin hin.
Venus mit dem holden Knaben
Schmücket selbst das erste Paar,
Alle Götter bringen Gaben
Segnend den Vermählten dar.

(*Das eleusische Fest*, V. 187ff.)

Derart weihen sie den neubegründeten Bund der bürgerlichen Sitte und des Rechtes. Zum Dank spendete der Hirte den Himmlischen in der Weltstunde der *Götter Griechenlands* (erste Fassung, V. 98) *seiner Lämmer liebstes*; auch Pans Flöte erklang damals *schmelzender* (ebda. .V. 63f.) als in christlicher Zeit. Denn wie eh und je in der Bukolik besteht der Zeitvertreib des Hirten im Gesang, der sich mit dem Geläute der Herden melodisch vereint, gleichsam als geruh-

same Fermate zwischen der geschäftigen Bewegung auf Straße und Strom und im Dorfe (*Der Spaziergang*, V. 47f.). Der Spaziergang selbst, die Wanderung im Gebirge oder am Ufer eines Stromes gehört zu den spezifischen Einkleidungen des deutschen Pastorale von Opitz bis zu den Nürnberger Schäfern[14]. Auch dann also, wenn Schiller vom *äußern Objekt* ausgeht (29. November 1795 an Wilhelm v. Humboldt über den *Spaziergang*), ist das vorgeprägte Bild vom Hirten zu mächtig, um empirische Züge anzunehmen: Es bleibt ein allzeit präsentes literarisches Versatzstück, das der Meister des Kulturgemäldes dort einbaut, wo das Thema „Naturzustand" angeschlagen wird, mag sich dieser Zustand von eigentlicher Primitivität auch so weit entfernen wie im *Spaziergang*.

Fast formelhaften Charakter erreicht die Konzeption in der späteren Lyrik. Das für Goethes Mittwochskränzchen gedichtete Lied von den *Vier Weltaltern* dankt sein Motiv der farbigen Schilderung der vier *aetates* in Ovids *Metamorphosen*[15], welche ja bereits für die *Semele* den Stoff gegeben hatten – freilich auch wenig mehr als dieses Motiv vom progressiven Verfall der Zeiten. Denn Schiller wendet den abgründigen Pessimismus des antiken Mythos ins Tröstliche durch den Ausblick auf den Bund zwischen Frauen und Sängern, den Wahrern musischer Gesinnung im Zeitalter der Dekadenz. Die Idee eines solchen Bundes ist kennzeichnend für Schillers Auffassung von der weiblichen Würde; der tröstliche Ausblick gehört hingegen zur traditionellen Haltung des Pastorale, welches ja „die ursprüngliche Einheit aller Menschen..., das Glück vor der Ständetrennung, das goldene Zeitalter" darzustellen berufen ist[16]. Auch nimmt Schiller in den *Vier Weltaltern* die Antithese der *Götter Griechenlands* nochmals verhüllt auf, wenn er das *finstere und wilde* Leben im christlichen Mittelalter mit Selbstgeißelung von Mönch und Nonne aus der *Milde* und dem *Alter der göttlichen Phantasie*, das heißt doch wohl: dem klassischen Höhepunkt der Antike, hervorgehen läßt (V. 58ff., 44, 47)[17]. – Ein unmittelbarer Anklang an Ovid findet sich zunächst zu Beginn der Schilderung des goldenen Zeitalters.

Erst regierte Saturnus schlicht und gerecht (V. 31).

[14] Vgl. Meyer, aaO., S. 23.

[15] I, V. 89ff. In der Ausgabe von Hermann Breitenbach, Zürich 1958, S. 8ff., weitere klassische Belege für den Mythos, zuerst natürlich Hesiod, V. 109ff., dann Vergils 4. Ekloge. Dazu Petriconi, aaO., S. 189ff., besonders über Sannazaro, sowie der Aufsatz des gleichen Verfassers *Über die Idee des goldenen Zeitalters als Ursprung der Schäferdichtungen Sannazaros und Tassos* –, – in: Die neueren Sprachen XXXVIII, H. 4, 1930; ferner Bruno Snell, *Arkadien – Die Entdeckung einer geistigen Landschaft* –, – in: *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1955³, S. 371ff. Über Schillers Ovid-Kenntnis steuert Melitta Gerhard, *Schiller*, Bern 1950, S. 124, 274, einige knappe Bemerkungen bei. – Zu v. Wiese, aaO., S. 133: Nicht die 17. Metamorphose Ovids ist Schillers Quelle für die *Semele*, sondern III, V. 259ff.

[16] Meyer, aaO., S. 15; vgl. auch S. 16f. Ähnlich Petriconi, aaO., S. 192: „Darin liegt ja der Sinn des ganzen Schäfertums, daß es ein neues goldenes Zeitalter abendländischer Prägung heraufbeschwört."

[17] Ich kann also v. Wiese, aaO., S. 410, nicht zustimmen, wenn ihm „die Ablösung der antiken durch die moderne Zeit geradezu positiv" erscheint. Der Zusammenhang der Verse wie ihr Grundthema widersprechen dieser Interpretation.

Vertrauen und Rechtlichkeit ohne gesetzlichen Zwang bilden auch für den römischen Dichter die Hauptmerkmale von Saturns Regiment vor seinem Sturz (V. 89–93, 113): *vindice nullo... sine lege fidem rectumque colebat... erant sine vindice tuti.* Doch Schiller fährt fort:

Da war es heute wie morgen,
Da lebten die Hirten, ein harmlos Geschlecht,
Und brauchten für gar nichts zu sorgen,
Sie liebten und taten weiter nichts mehr,
Die Erde gab alles freiwillig her.

Das ist traditionelle abendländische Bukolik, wie Ovid sie bei der Schilderung des goldenen Zeitalters noch nicht kennt: Der früheste Beleg für pastorale Liebesfreiheit findet sich in Sannazaros *Arcadia* (um 1480 entstanden; Druck 1502), dann besonders in Tassos *Aminta* (1573), der Quelle für das Zitat in Goethes *Tasso*: *S'ei piace, ei lice*[18]. Ovid vergegenwärtigt das goldene Zeitalter durch eine Häufung rhetorischer Negationen, die ihre Kraft aus dem Vergleich mit der degenerierten Gegenwart ziehen. Und so eng sich die beiden letzten Verse von Schillers Pastoralstrophe an die *Metamorphosen* anschließen – *mollia securae peragebant otia gentes... per se dabat omnia tellus* (V. 100, 102) –, gerade das Motiv der Liebe fehlt an dieser Stelle bei dem Erotiker Ovid. Schiller hat es wiederum der landläufigen Schäferdichtung entnommen. Aber er wandelt es hier mit einem fast burschikosen Unterton ab, welcher dem Stil des geselligen Liedes angemessen ist und in Rhythmus und Reimstellung nicht zufällig an das Reiterlied in *Wallensteins Lager* erinnert.

In der allegorischen Ballade vom *Alpenjäger* stellt Schiller den Verfolger des *gequälten* Wildes in Gegensatz zum Heger der Herden und zum Pfleger der Pflanzen. Der jugendliche Jäger ist der Störer des heiligen Friedens der Natur, welcher gegen die dreifach wiederholte Warnung der Mutter mit Ungestüm in das Paradies eindringt, ungerührt von *des Jammers stummen Blicken*, mit denen das Wild ihn um Schonung anfleht. Als pastoraler *Deus ex machina* löst der *Bergesalte* den Konflikt der Naturentfremdung des Menschen, indem er diesen in seine Schranken weist und das Tabu erneuert:

Raum für alle hat die Erde,
Was verfolgst du meine Herde?

So erscheint der Geist als guter Hirte, ähnlich dem Monde in dem schönen *Turandot*-Rätsel *Auf einer großen Weide gehen*... Doch während hier ein einfaches Gleichnis in schlichter, selbst dem kindlichen Verständnis zugänglicher Sprache vergegenwärtigt wird, leidet die Ballade vom *Alpenjäger* künstlerisch an dem Versuche, die nicht minder einfache Situation mit moralischem Ballast zu befrachten. Der Vorgang spiegelt das bereits in der Eustachius- oder Hu-

[18] Petriconi, aaO., S. 191ff.

bertus-Legende aufgerüttelte Gewissen des nicht mehr „naiv" empfindenden Jägers gegenüber dem gehetzten Wilde, offenbar ein Urerlebnis aller Jägerstämme überhaupt[19]. Neben dem Jäger hat hier der Hirte, besonders aber der milde Schäfer, lediglich die Funktion einer wirkungsvollen Folie, vor der sich die Untat des *harten Mannes* um so drastischer abhebt. Er ist wiederum konventionell gezeichnet.

* * *

Die Konvention, der Schiller folgt, bleibt freilich unberührt von den modischen Zügen, mit denen vor allem die französischen *bergeries* die Hirtenwelt ausgestattet hatten. Schon Franz Moor bedeutet der *eigensinnigen Schwärmerin* Amalie (III. Akt, 1. Szene), er gedenke sich vor ihr nicht zu krümmen *wie ein girrender Seladon*, er habe nicht gelernt, *gleich den schmachtenden Schäfern Arkadiens, dem Echo der Grotten und Felsen seine Liebesklagen entgegenzujammern.* Gewiß, es ist Franz Moor, der die Schwärmereien der Rokoko-Schäfer verspottet; doch Schiller selbst trägt gegen die Sentimentalisierung des Hirten ähnliche Bedenken, wenngleich aus anderer Gesinnung. Wie Lessing die Umformung der griechischen Tragödie durch den französischen Klassizismus, wie Winckelmann die barocke Art der Aneignung der antiken Plastik durch Bernini aus dem Geiste ihres neuen Natur- und Geschichtsverständnisses als Blasphemie empfunden hatten, so erscheint auch Schiller die Travestierung unschuldiger Hirten in neckisch-sentimentale Schäfer wie Spott auf das Heiligste. Denn hier ist das Kostüm wirklich Ausdruck jener *Mode*, welche die vor der Aufsplitterung in Staaten und Stände bestehende Einheit der menschlichen Gesellschaft *streng geteilt* hatte; es ist das sichtbare Zeichen der Zerstörung durch *willkürliche und künstliche Formen*, die zur Natur- und damit zur Selbstentfremdung des Menschen geführt haben. Und es sind vornehmlich die Franzosen, die es nach Schillers Meinung *zugleich in der Unnatur und in der Reflexion darüber am weitesten gebracht* haben[20].

Freilich hat es Schiller nicht zur Kenntnis genommen, daß gerade in Frankreich und bereits vor Rousseau die Reaktion gegen die Rokoko-Schäfereien eingesetzt hatte: Bei Fontenelle wie in dem von Fontenelle abhängigen *Discours de l'Eglogue* des Houdar de la Motte tendiert die Empfehlung der Bukolik für die modernen Dichter und ihre Interpretation als Urdichtung ebenfalls auf eine Wiederherstellung des Zustandes der Freiheit. Denn in jeder Hirtendichtung ist neben der retrospektiven „Ahnung eines noch staatsfreien Naturverhältnisses zwischen den Menschen"[21] zugleich die geheime Sehnsucht wirksam, die natürlichen Verhältnisse möchten eines Tages wiederkehren: Bukoliker sind immer Utopiker. Eben diese Ahnung ist es, die Schiller zuerst

[19] Vgl. Rüstow, aaO., Bd. II, S. 46.

[20] *Über naive und sentimentalische Dichtung* –, – in: Säkular-Ausgabe, Bd. XII, Philosophische Schriften II, hrsg. von Oskar Walzel, Stuttgart-Berlin, S. 182; vgl. auch S. 187 (künftig nur mit Seitenangabe zitiert).

[21] Krauß, aaO., S. 192.

und deutlich ins ästhetische Bewußtsein gehoben hat, und zwar mit energischer Wendung auf die Zukunft der menschlichen Gesellschaft. Diese Tendenz ist bereits in der Unterscheidung der Dichter als *Zeugen* oder als *Rächer der Natur* angelegt: *Sie werden entweder Natur sein, oder sie werden die verlorene suchen* (S. 183). Da ihm das Natursein versagt ist, gehört Schiller zu den Natursuchern, welche nach drei *Empfindungsweisen* verfahren können: satirisch, elegisch oder idyllisch. (Dabei ist an die mehrfach wiederholte terminologische Klarstellung Schillers zu erinnern [S. 201f., 221f.], daß mit diesen Bezeichnungen keine „Gattungen" gemeint seien, sondern mögliche Gemütsdispositionen, wenn man will: verschiedene Temperamentsanlagen – und damit freilich auch verschiedene künstlerische Verfahrensweisen – mit deren Hilfe der sentimentalische Dichter sich eines Stoffes bemächtigen kann.) Die elegische Empfindungsweise kann sich als Trauer über die verlorene Natur und den verlorenen Idealzustand äußern, oder aber als Freude darüber, daß das verloren Geglaubte *als wirklich vorgestellt werden* kann; das künstlerische Ergebnis der Stimmungen ist entweder *die Elegie in engerer* oder *die Idylle in weitester Bedeutung* (S. 201), das heißt in dem Sinne, den Schiller dem Terminus zu geben im Begriffe ist. Nun kennt schon die Elegie als eines ihrer Hauptthemen *das aus der Welt verschwundene goldene Alter*, eben in Gestalt der Klage über seinen Verlust (S. 203); in noch höherem Maße aber scheint dieser Gegenstand der Idylle angemessen. Denn da die idyllische Haltung den Rückzug des sentimentalischen Dichters aus dem *Gedränge des bürgerlichen Lebens* zur Folge hat – welche Umwelt könnte ihr gemäßer sein als diejenige des *einfachen Hirtenstandes... vor dem Anfange der Kultur in dem kindlichen Alter der Menschheit* (S. 222f.)?

Doch mit dieser Rückwendung begnügt sich Schiller nicht; sie wäre nichts anderes als eine Theorie der traditionellen Bukolik. Vielmehr setzt an diesem Punkte die für ihn bezeichnende kritische Wendung ein, die bereits in den Jugenddramen Analogien aufweist und dem gesamten Werk, ausdrücklich oder unausgesprochen, seinen eigentümlichen Charakter gibt: die Behauptung, ja der unerschütterliche Glaube, daß alle Kulturentwicklung auf ein Ziel gerichtet sei, welches sich am Ende der Tage verwirklichen und auf einer höheren Stufe der dialektischen Bewegung zum Ausgangszustande des Friedens und der Harmonie zurückführen müsse. Zweifellos ist diese Vorstellung durch eschatologisches Glaubensgut der Pietisten bestimmt[22], das – entsprechend dem allgemeinen Säkularisierungsvorgang im 18. Jahrhundert – von Schiller auf die geschichtliche Entwicklung der Menschheit übertragen worden ist. Der *Zustand der Harmonie und des Friedens* findet also *nicht bloß vor dem Anfange der Kultur statt, sondern er ist es auch, den die Kultur... als ihr letztes Ziel beab-*

[22] Vgl. v. Wiese, aaO., S. 57ff., 164f., 217f., 764; Gerhard Storz, *Der Dichter Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959, S. 95f. In entscheidender Weise haben die Untersuchungen Herbert Schöfflers die Einsicht erweitert, besonders *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert...*, hrsg. von Götz v. Selle, Göttingen 1956.

sichtet (S. 223). Nun ist die *Unschuld des Hirtenstandes* zwar auch *eine poetische Vorstellung*, das heißt, ein Produkt der nicht empirisch belasteten Phantasie des Dichters; doch dieser kann sich anderseits auf Erfahrung stützen und Einzelzüge des realen Hirtendaseins zu einem idealen Ganzen verbinden. *Alle Völker, die eine Geschichte haben, haben ein Paradies, einen Stand der Unschuld, ein goldnes Alter; ja jeder einzelne Mensch hat sein Paradies, sein goldnes Alter, dessen er sich... mit mehr oder weniger Begeisterung erinnert. Die Erfahrung selbst bietet also Züge genug zu dem Gemälde dar, welches die Hirtenidylle behandelt. Deswegen bleibt aber diese immer eine schöne, eine erhebende Fiktion, und die Dichtungskraft hat in derselben wirklich für das Ideal gearbeitet* (S. 224). Das bedeutet eine Abschirmung der Idylle gegen die ausschließliche Usurpation dieser Empfindungsweise durch die Naiven; die Sätze geben die innere Begründung für die Erweiterung des Idyllenthemas auf das *Ziel* der Kultur hin, auf die dem sentimentalischen Dichter aufgegebene Verwirklichung des *Ideales*. Denn allein kraft ihrer Zielrichtung vermag die sentimentalische Idylle ihre ästhetische Funktion zu erfüllen; sie ist Tendenzdichtung, und ihre Absicht ist die poetische Vorwegnahme des Endzustandes der Harmonie. Beschäftigte sie sich lediglich mit der Vergangenheit, so wäre sie ästhetisch blind und könnte unsere dauernde geistige Teilnahme nicht beanspruchen: *Ihr einförmiger Kreis ist zu schnell geendigt.* Hirtenidyllen der traditionellen retrospektiven Art *stellen unglücklicherweise das Ziel hinter uns, dem sie uns doch entgegenführen sollten, und können uns daher bloß das traurige Gefühl eines Verlustes, nicht das fröhliche der Hoffnung einflößen* (S. 224). Darum Schillers Kritik an Geßner, aber auch an Tassos *Aminta* (den er freilich kaum gelesen haben dürfte, wie der falsche Titel bezeugt[23]): Bei ihnen ist die Entelechie der idyllischen Empfindungsweise nicht erfüllt. Geßners Idyllen insbesondere vermischen naive und sentimentalische Züge, sind also nach streng ästhetischem Maße geschmackswidrig. *Sie haben ein Ideal ausgeführt und doch die enge, dürftige Hirtenwelt beibehalten, da sie doch schlechterdings entweder für das Ideal eine andere Welt, oder für die Hirtenwelt eine andre* [die naive] *Darstellung hätten wählen sollen*[24]. Mit anderen Worten: die traditionelle retrospektive Idylle kann ästhetisch nur befriedigen, wenn der Dichter bukolische Stoffe in naiver Weise, das heißt individualisierend, aufgreift; so Theokrit oder – einziges Beispiel Schillers aus neuerer Zeit – Voß in der *Luise* (S. 227f.). Auch Mörikes Idyllen hätte Schiller, trotz gelegentlichen sentimentalischen Zügen, zu den geglückten Hervorbringungen der Naiven zählen können.

[23] S. 225, dazu Anm. S. 392. – Petriconi, aaO., S. 196, weist darauf hin, daß der *Aminta* (so wenig wie Vergils 1. Ekloge) nicht in der Phantasielandschaft Arkadien, sondern im realen Ferrara spielt; er gibt also mehr „Individualisierung", als Schiller ihm zusprechen möchte. Darum fällt diese Dichtung – mindestens soweit sie ihren Stoff individualisiert – unter die naiven Idyllen. Auf der anderen Seite gehört der *Aminta* natürlich zur „escapist literature": „... Tasso retires to an ivory tower where he creates a temporary, artificial happiness": Guiseppe Prezzolini, *The Legacy of Italy*, New York 1948, p. 189.

[24] S. 226. Vgl. dazu Hegels Bemerkung über den *kahlen* Geßner –, – in: *Vorlesungen über die Ästhetik*, *Werke*, Bd. XVI, S. 394, zit. nach Krauß, aaO., S. 194, Anm. 70.

Wo aber liegt jene *andere Welt*, welche der sentimentalischen Dichtung allein angemessen ist? Sie liegt – daran kann nach der bisherigen Analyse des Schillerschen Gedankens kein Zweifel sein – in der Zukunft, genauer: in einer eschatologischen Zukunft, in jenem idealen Reiche also, dem Schiller die treffende sinnbildliche Bezeichnung *Elysium* gibt: „Gefilde der Hinkunft" bedeutet der Name. Diesem Reiche steht *Arkadien* als „poetisches Ideogramm" für die Urvergangenheit des Hirtentums gegenüber. Seit den Versen der *Anthologie* tauchen beide Reiche in Schillers Dichtungen immer wieder auf, wobei das Wort „arkadisch" vorzugsweise zur Kennzeichnung der Schäfer- und Kindheitswelt gebraucht wird (z. B. *An die Parzen*, V. 24; *Der Triumph der Liebe*, V. 79; *Der spielende Knabe*, V. 5). Die bemerkenswerteste Stelle ist jedoch die erste Strophe der Phantasie *Resignation*. Zunächst wegen der traditionell elegischen Fehlübersetzung *Auch ich war in Arkadien geboren*, von der sich Schiller auf Grund seiner Parallelisierung von Urzeit der Kultur und individueller Kindheit besonders angezogen fühlen mußte. Offensichtlich meinen aber die Worte *Et in Arcadia ego* auf dem Bilde des Bartolomeo Schidone, eines Malers von der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, wo der Satz bisher zum ersten Male nachgewiesen zu sein scheint (doch die eigentliche Quelle der faszinierenden Formel ist wohl in der früheren Dichtung eines italienischen Humanisten zu suchen), nichts anderes als: „Auch in Arkadien bin ich" – der Tod nämlich – [stets zugegen][25]. Wieder einmal war ein Mißverständnis in der Geistesgeschichte fruchtbarer als die richtige Deutung. – Arkadien jedoch – und hier liegt der eigentlich aufschlußreiche Zusammenhang, in dem Schillers Verse stehen – ist die Heimat der Freude, auf die der Mensch kraft seiner Geburt ein unabdingbares Anrecht hat. Ihr Verlust in *Tränen* führt zum Verzicht auf jeden *Genuß* im eudaimonistischen Sinne des 18. Jahrhunderts, zum *Entbehren* in der Hoffnung auf die endzeitliche Verwirklichung des Idealzustandes. Die durch den Verzicht hervorgerufene Verstimmung, das Gefühl der Bitterkeit bedarf, sofern es nicht in melancholischer Verdüsterung enden soll, des Ausgleichs. Diesen bietet die *Hoffnung*, der *Glaube* an jene „Gefilde der Hinkunft", deren *Tochter* wiederum die Freude ist: doch nicht mehr die dürftig enge Freude Arkadiens, sondern die geistig-sittliche Elysiums. Die Phantasie *Resignation* und der Hymnus *An die Freude* gehören zusammen als untrennbare These und Antithese, so wie Schiller sie ja auch im gleichen Hefte der *Thalia* veröffentlicht hat. Als Gemütsbewegung der Trauer über das verlorene Arkadien und der Freude über das zu gewinnende Elysium verwirklichen die

[25] Vgl. Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego* –, – in: *Philosophy and History – Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford 1936; ferner Herta Wendel, *Arkadien im Umkreis der bukolischen Dichtung in der Antike und in der französischen Literatur*, Gießen 1933, bes. S. 72ff.; Krauß, aaO., S. 192f.; Snell, aaO., pass., mit weiteren Literaturangaben; Petriconi, aaO., S. 199f. Dazu Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Bern 1957², S. 127: „*Auch in Arkadien:* so lautete der ursprünglichste Titel der *Italienischen Reise*, der gewiß durch Goethes Aufnahme in die 'Gesellschaft der Arkadier' angeregt wurde" – ebenso gewiß aber durch die Erinnerung an Schillers *Resignation*.

Gedichte die Empfindungsweisen der Elegie und der sentimentalischen Idylle bereits ein Jahrzehnt vor der theoretischen Begründung. Das Studium Kants setzte die Gedankenkräfte frei, die in Schillers dualistischer Denkweise seit je angelegt waren.

Dem Dichter der sentimentalischen Idylle – und ihr gilt naturgemäß Schillers Hauptinteresse – obliegt also auf Grund seiner ästhetisch notwendigen, und zwar eindeutigen Entscheidung für die *Idealität* die Aufgabe, *uns nicht rückwärts in unsre Kindheit* zu führen, sondern *vorwärts zu unsrer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnet, die den Überwinder beglückt* – den *zum Siegen* eilenden *Helden* des Hymnus *An die Freude* und den Verzicht leistenden *Dulder* der *Resignation*, wie wir ergänzen dürfen. *Der Dichter mache sich die Aufgabe einer Idylle*, fährt Schiller fort (S. 228), *welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium führt.*

Die vorwärtsgerichtete, die utopische Idylle – das wäre der höchste Vorwurf des sentimentalischen Dichters: jenes Kunstwerk, welches, da nun einmal der Traum von der Wiederherstellung der Hirten- und Kindheitsunschuld endgültig ausgeträumt ist, die paradoxe Aufgabe zu erfüllen hätte, die ambivalenten, problematischen Leistungen der Kultur mit der wiedergewonnenen höheren Unschuld zu vereinen; diejenige literarische Form, in der das dereinst wieder spannungsfrei werden sollende Naturverhältnis zwischen den Menschen endgültig hergestellt ist; oder theologisch gesprochen (was bei Schiller kaum verfehlt erscheint)[26]: die Form, welche den Sündenfall zu tilgen hätte, ohne auf die Früchte vom Baume der Erkenntnis zu verzichten. Denn daß die Aufgabe, die Schiller hier dem Dichter stellt, theoretisch wie praktisch unlösbar bleibt, ist im Grunde theologisch bedingt. Schiller hat die Unlösbarkeit erkannt; aber er hat die Aporie säkularisiert und sie bezeichnenderweise in den Bereich des Ästhetischen verlegt. Er fragt, wie es möglich sei, die *Ruhe*, welche *der herrschende Eindruck dieser Dichtungsart* wäre, mit der *Bewegung* zu vereinen, *ohne welche doch überall keine poetische Wirkung sich denken läßt* (S. 229). Denn der Endzustand, den die sentimentalische Idylle darzustellen hätte, wäre reine Harmonie: zwar die *Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit* wie in der konventionellen Geßnerschen Bukolik – aber eben doch eine widerästhetische, ihrem Wesen nach tief unkünstlerische Ruhe, wie sie nach Überwindung der menschlichen Selbstentfremdung, nach Vereinigung der Zwiespältigkeit unserer Erkenntnis, nach der Wiederversöhnung von Kunst und Natur ein-

[26] Vgl. v. Wiese, aaO., S. 545; zum Idyllenplan auch Reinhard Buchwald, *Schiller*, Bd. II, Leipzig 1937, S. 340ff.; Thomas Mann, *Versuch über Schiller*, Frankfurt/M. 1955, S. 89f.

treten soll. *Das Gemüt muß befriedigt werden, aber ohne daß das Streben darum aufhöre. Die Auflösung dieser Frage ist es eigentlich, was die Theorie der Idylle zu leisten hat.*

Hier bricht Schiller die Erörterung ab und gibt seinem Gedanken eine andere Wendung. Seine Theorie der Idylle ist Fragment, seine Frage ohne Antwort geblieben. Denn sie führt in eine echte Aporie, wie Schillers scharfe Antithesen und das erschütternd vergebliche Bemühen um einen Ausgleich beweisen. Er hat auch jene olympische Idylle sentimentalischer Prägung über die *Vermählung des Herkules mit der Hebe* nicht ausgeführt, deren Idee er Humboldt am 30. November 1795 begeistert entwicktelte. Der Stoff sei der höchste für einen Poeten, *denn dieser darf die menschliche Natur nicht verlassen, und eben von diesem Übertritt des Menschen in den Gott würde diese Idylle handeln... Denken Sie sich den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche aufgelöst, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen – keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem allen mehr zu sehen.* Das ist die antizipierte himmlische Seligkeit – das Paradies Dantes, in dem das Ideal, das einzige Mal in der Geschichte der Dichtung, poetische Wirklichkeit geworden ist. Schillers Plan ist gescheitert, und mit ihm der ersehnte Triumph der sentimentalischen Dichtung über die naive. Denn Dantes Bilderwelt, an deren Gestaltung Jahrhunderte theologischen Denkens mitgewirkt hatten, stand Schiller nicht mehr oder noch nicht wieder zu Gebote, ja er kannte sie nur oberflächlich und wurde wohl durch die stupiden Urteile der Aufklärer über Schlegels Übersetzungsproben aus dem *Inferno* in den *Horen*[27] eher abgeschreckt, sich mit ihr näher vertraut zu machen. Um seine eigenen Kategorien zu verwenden: der Idyllenplan mußte daran scheitern, daß die *Bewegung* zu gering war, welche dem Halbgott Herkules als Erdenrest im Gedicht noch verstattet sein konnte. Das *Feste, Plastische*, die Kennzeichen der naiven Dichtungsweise, versagten sich bei dem höchsten Thema, das Schiller je zu gestalten vorhatte, dem *ätherischen Teil* seiner Natur. Auf Grund dieser Natur konnte er nicht so verfahren, wie Goethe in seinen Reiseschilderungen es tat: *Seit Sternes unnachahmliche Sentimentale Reise den Ton gegeben und Nachahmer geweckt, waren Reisebeschreibungen fast durchgängig den Gefühlen und Ansichten des Reisenden gewidmet. Ich dagegen hatte die Maxime ergriffen, mich so viel als möglich zu verleugnen und das Objekt so rein, als nur zu tun wäre, in mich aufzunehmen*[28]. Eben das war es, was Schiller nicht vermochte und was der Dichter der sentimentalischen Idylle nicht sollte: Deifikation und Apotheose sind ohne den Ausdruck der persönlichsten Teilnahme unvorstellbar. Auch sind sie ein typisches Thema für Zeitalter mit einem theologisch geschlossenen Weltbild; in anderen Zeiten behandelt den Vorwurf die höfische Enkomiastik – oder die Satire.

* * *

[27] Vgl. Melitta Gerhard, aaO., S. 281f.
[28] *Tag- und Jahreshefte 1789* –, – in: WA, Bd. XXXV, S. 12.

Die *Überspannung*, die Schiller als Gefahr des sentimentalischen Genies erkannt hatte (S. 239), klang nach dem Scheitern des Idyllenplanes allmählich ab. Doch ist es kein bloßer Zufall, wenn Schiller die geliebte Hirtenwelt nun in zwei Dramen nochmals beschwor: das eine Mal unterliegend, das andere Mal im Triumph. „Witz" und „Herz" heißen die Gegenkräfte, denen die *Pucelle* und das *Mädchen von Orléans* ihre eigentümliche Gestalt verdanken. Wieder empfindet es Schiller als Blasphemie, daß sich ein französischer Dichter in satirischer Weise eines Stoffes bemächtigt hat, welcher nach Schillers Meinung der elegischen oder idyllischen Darstellung allein zukommt. Johanna stammt *aus kindlichem Geschlechte;* sie ist *eine fromme Schäferin* wie die Dichtkunst selbst – wenn uns die Erinnerung nicht täuscht, sind diese Verse aus dem Gedicht über *Das Mädchen von Orléans* der einzige Beleg dafür, daß Schiller die Poesie selbst ausdrücklich mit einer bukolischen Gestalt identifiziert. Nur der *edle Sinn* hat auf Johanna Anrecht, nicht Voltaire-Momus, der böse Geist des Spottes, welcher den *lauten Markt* mit dem Heiligsten witzelnd unterhält. Wiederum wird das Thema gegen die Usurpation durch eine unangemessene Empfindungsweise abgeschirmt. Man hat sich gefragt, warum in diesem Gedicht wie auch sonst[29] gerade das *Herz* als diejenige Instanz berufen werde, die ein in weiten Partien seines dramatischen Wirkens geradezu herzloses Geschöpf, eine penthesileenhafte Amazone, geschaffen hat; und man hat die Antwort gegeben, unter „Herz" sei, „ganz im Sinne der lutherisch-pietistischen Tradition, das religiöse Organ" zu verstehen, „das als einziges den Zugang zur Gottheit gestattet und auf das auch diese Gottheit selbst wieder fordernd zugehen kann"[30]. Sollte man aber bei der Deutung des Ausdrucks nicht sogleich an eine Übertragung aufs Ästhetische denken, an die dem Stoff allein angemessene Empfindungsweise, die doch vom „Herzen" bestimmt wird, und zwar im Gegensatz zur ungemäßen witzig-satirischen, dem Produkt des Verstandes? Denn Prolog und Ausklang der Tragödie – man könnte ohne Gefahr, den opernhaften Stil zu verfehlen, auch sagen: Ouvertüre und Finale – führen über die Formel „Arkadien" hinaus. Die Ouvertüre bereitet vor, was sich im Finale verwirklicht, so wie es sich in der geplanten Idylle hätte verwirklichen sollen: den *Übertritt des Menschen in den Gott.* Schiller selbst schrieb am 3. April 1801 an Goethe, wenn auch in anderem Zusammenhang, der letzte Akt erkläre den ersten, *und so beißt sich die Schlange in den Schwanz.* Vor allem aber sind Prolog und Apotheose wie Klammern um die eigentliche Handlung gelegt, die erst durch diese Einbettung ins Pastorale ihren Sinn empfängt. Jedenfalls verstehen die Zeugen von Johannas Sterben den Vorgang als Apotheose und bezeugen ihn ausdrücklich als solche (V. 3510, 3515, 3523):

[29] Brief an Göschen vom 10. 2. 1802.
[30] v. Wiese, aaO., S. 731ff., besonders S. 734, 745; vgl. Storz, aaO., S. 347f., zum folgenden S. 352.

Burgund: Des Himmels Friede spielt um ihre Züge...
König: Schon schwebt sie droben, ein verklärter Geist...
Du bist heilig wie die Engel...

Johanna selbst erlebt ihre Verklärung in der dantesken Vision der Jungfrau Maria, die wiederum auf die Erscheinung im Prolog Bezug nimmt. Da ist nun wirklich *lauter Licht*:

Im Chor der Engel steht sie glänzend da;

lauter Freiheit, lauter Vermögen:

Leichte Wolken heben mich –
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide;

und *kein Schatten* trübt den *Übertritt* ins Göttliche, *keine Schranke* hemmt die Entrückung in die „Gefilde der Hinkunft". Hier ist das Unsägliche gesagt, soweit es für Schiller überhaupt sagbar war: zwar nur in neun knappen Versen, denen die Bemühung um poetische *Bewegung* deutlich anzumerken ist, doch vorbereitet durch den gesamten Gang des Dramas vom Prolog an. Über den künstlerischen Geschmack dieser Szene braucht man nicht mehr zu streiten; den Vergleich mit der Apotheose Fausts hält sie schon im Sprachlichen nicht aus (Goethe hat sich ja auch von Dantes Bilderwelt als der einzigen, in der Ähnliches bis dahin geglückt war, anregen lassen). Doch an der ästhetischen Absicht, die Schiller verfolgte, bestehen keine Zweifel. Das „Herz" meint die idyllische Empfindungsweise im Gegensatz zum „Witz" der Satire.

Der Weg des Mädchens von Orléans führt von Arkadien nach Elysium. Schon zu Beginn ist Johanna jedoch mehr als die *fromme Schäferin* des Gedichts; sie ist die streitbare Verteidigerin ihrer Herden (V. 197ff.), die sich selbst einer Taube vergleicht, welche die

frechen Inselwohner alle
Wie eine Herde Lämmer vor sich jagen

wird (V. 315, 322f.). Dann freilich, in der Rückerinnerung des großen Monologes, gedenkt sie der Landschaft ihrer Kindheit, der Berge, Triften, Täler, Wiesen, Bäume, Grotten, Brunnen, zuletzt des Echos, das ihrem bukolischen Gesang Antwort gab – kurz, der vertrauten Kulisse arkadischer Schäferdichtung. Aber sie sieht auch ihre Berufung, um deretwillen ihre Lämmer nun *eine hirtenlose Schar* sein werden, sogleich als pastorale Aufgabe (V. 396ff.):

Denn eine andre Herde muß ich weiden,
Dort auf dem blut'gen Felde der Gefahr.

Die Sendung zu dem gleich unweiblich wie unschäferlich harten Handwerk empfängt ihre Weihe durch Johannas ausdrückliche Berufung auf den Gott des Hirtenkriegers David (V. 404ff.):

Der einst den frommen Knaben Isais,
Den Hirten, sich zum Streiter ausersehen,
Der stets den Hirten gnädig sich bewies,
Er sprach zu mir aus dieses Baumes Zweigen:
„Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen...“

So verankert und legitimiert Johanna ihr blutiges Handwerk durch den religiösen Mythos. Der Held David ist ihr großes Vorbild; die klassische Komponente des Pastorale kann neben der jüdisch-christlichen in Johannas beschränkter Welt keinen Platz finden.

Am heiligen Ernst Johannas gemessen, wirken die romantischen Schäfereien des Königs Karl und seines Vorbildes, des *heitren Greises* René in der Provence, wie kindisches Spiel: die dichterische Wiederholung der theoretischen Kritik an der konventionellen Bukolik in Gestalt eines dramatischen Gegensatzes, welcher der Bühnenwirkung zugute kommt. Mit schwärmerischer Emphase verteidigt der König die unzeitgemäße Gründung des Liebeshofes und *einer schuldlos reinen Welt... in dieser rauh barbar'schen Wirklichkeit* gegen Dunois' Spott (V. 504f., 509f., 514f.)[31]: Es ist der Stil der retrospektiven Idyllik und des Troubadourwesens, den Karl zwar sehr königlich, doch wenig heldenhaft auch in der höchsten Not an seinem Hofe zu pflegen gedenkt. Verglichen mit Johannas unaffektiertem Hirtentum wirkt die höfische Travestie wie eine sittliche Entartung. Selbst als der Rückzug *jenseits der Loire* und das Exil des Hofes unausweichlich scheinen, verklärt die Vision eines *glücklicheren Landes* unter *mildem, nie bewölktem Himmel*, wo *sanftre Sitten* herrschen und Gesänge wohnen, den verzweifelten Entschluß des bukolischen Phantasten (V. 906ff.).

So scheint es fast Ironie, wenn ihm Rettung von *eines Hirten niedrer Tochter* kommt, welche von Kind auf ihres Vaters Schafe hütete (V. 1048ff.) und die Mutter Gottes *als Schäferin gekleidet* schaute, wenngleich mit Schwert und Fahne gerüstet (V. 1075ff.). Wie David weist auch diese Erscheinung auf die Doppelgestalt voraus, in der Johanna ihr Werk verrichten wird: als Hirtin und Heldin zugleich. Wenn nun auch die klassische Komponente in Johannas Vorstellungswelt fehlt, so ist klassisches Erbe doch im Dichter wirksam, und zwar nicht allein in der Montgomery-Szene (die Lykaon-Episode in der *Ilias*, XXI). Vielmehr ist die rätselhafte, zu Fehldeutungen herausfordernde Doppelnatur der Jungfrau auch schon im Gesamtwerk Vergils präfiguriert, wenn-

[31] Vgl. auch Schillers Fußnote zu S. 470 in: Säkular-Ausgabe, Bd. VI, hrsg. von Julius Petersen, S. 388.

gleich auf drei Kreise seines Schaffens verteilt: *cecini pascua, rura, duces*[32]. In Johannas Gestalt ist die urtümliche Einheit von Hirten-, Bauern- und Heldentum wiederhergestellt, welche *die Mode streng geteilt* hatte. Doch dieses *retour à la nature* hat ethisch ambivalenten Charakter. Nicht nur am Ende tritt Johanna über die Grenzen des Irdischen hinaus; sie überschreitet bereits durch die Annahme der Investitur als gottgesandte, prophetisch erleuchtete Schlachtjungfrau die Schranken, die ihr gesetzt sind, und zwar in zweifacher Hinsicht: indem sie, *das kind'sche Hirtenmädchen, in königliche Dinge* eingreift (V. 1790f.; vgl. V. 2231f.), und indem sie, die eingeborene Unschuld ihres Hirtentums auf höheres Geheiß verleugnend, zur „männermordenden Amazone" wird. Eben diese Grenzüberschreitung trägt zu ihrer tragischen Verstrickung entscheidend bei. Denn ihre Schuld besteht keineswegs allein in der Übertretung des göttlichen Gebotes der Enthaltsamkeit von Männerliebe; sie besteht in einer tieferen geistesgeschichtlichen Schicht vor allem im kriegerischen Handeln als solchem, das sie, die *fromme Schäferin*, in der Erinnerung an Arkadien und auf dem Wege nach Elysium immer wieder als prinzipiell widersittlich empfinden muß. Daher verbietet sich die Interpretation der Tragödie als patriotisches Exemplum. Gern zitierte Verse wie 1782f.:

Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut,
Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland? –

gehören zur rhetorischen Prunkausstattung, mit der Schiller psychologische Brüche seiner Gestalten oder dramatischen Situationen gern verkleidet; oder sie haben eine Funktion im dramatischen Zusammenhang der Szene und sind nicht bestimmt, einen Charakter eindeutig zu kennzeichnen[33]. Um zu erfahren, was das Hirtenmädchen unter „Unschuld" und „Schuld" verstehe, muß man die Verse befragen, in denen sie ihr Leiden am tragischen Widerspruch ihres Doppelwesens ausspricht, so etwa in der Montgomery-Szene (V. 1655ff.):

Ich bin nur eine Jungfrau, eine Schäferin
Geboren; nicht des Schwerts gewohnt ist diese Hand,
Die den unschuldig frommen Hirtenstab geführt.
Doch weggerissen von der heimatlichen Flur...,
Muß ich hier, ich muß – mich treibt die Götterstimme, nicht
Eignes Gelüsten – euch zu bitterm Harm, mir nicht
Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens, würgend gehn...

[32] In den Viten des Servius und Donatus in: *Vergil – Äneis und die Vergil-Viten*, hrsg. von Johannes Götte, München 1958, S. 568, 584.

[33] Vgl. die treffenden Beobachtungen bei Storz, aaO., S. 53, über die „herrenmäßige Läßlichkeit des Dichters" anläßlich der „Diskontinuität" seiner Figuren von den *Räubern* bis zum *Tell*. Freilich ist die Fragestellung nach „Motivierung und Wahrscheinlichkeit" als solche das Produkt eines psychologisch denkenden Zeitalters: Es gibt seit Aischylos kein großes Drama, das in dieser Hinsicht nicht voll „Verfehlungen" steckte. Doch nicht die Dichter haben geirrt, sondern die Interpreten haben unzeitgemäße Fragen gestellt.

Mit den gleichen bukolischen Erinnerungen, doch verstärkt durch Reue und Hadern mit Gott wegen der aufgezwungenen Sendung, klingt der Eingangsmonolog des IV. Aktes aus (V. 2582f., 2598ff.):

Frommer Stab! O hätt' ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht!...
Willst du deine Macht verkünden,
Wähle sie, die frei von Sünden
Stehn in deinem ew'gen Haus...
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele!...
Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des stillen Berges Höh.
Doch du rissest mich ins Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahinzugeben,
Ach! es war nicht meine Wahl!

Und nochmals, bei der Begegnung mit den Schwestern am Krönungstage (V. 2898ff.):

Da ich die Herde trieb auf unsern Höhen,
Da war ich glücklich wie im Paradies –
Kann ich's nicht wieder sein, nicht wieder werden!

Hirtenstab und Schwert sind die Symbole von Johannas Doppelwesen; aber das Handeln mit dem Schwerte erfolgt gegen die freie Wahl seiner Trägerin. Schuldlos ist das Hirtendasein; schuldig macht das aufgezwungene, unweiblich-unschäferliche, das politisch-kriegerische Handeln. Nicht nur als Jungfrau hat Johanna das göttliche Gebot übertreten, indem sie Liebe zu einem Manne empfindet; erst recht ist sie als Hirtin in die zwiespältigste Situation hineingerissen worden, die sie zwingt, ihre Natur zu verleugnen. In der Störung ihrer pastoralen Natur durch den Zwang zum Kriege liegt ihre tiefste Tragik – Sinnbild des menschlichen Sündenfalles überhaupt. Die *Jungfrau von Orléans* ist eine Pastoraltragödie, die einzige der deutschen Literatur, welche diese Bezeichnung im hohen Sinne des Wortes verdient. Sie klingt mit der sentimentalischen Idylle einer Apotheose aus, in der die Schuld der Selbstverleugnung und Naturentfremdung durch den *Übertritt* der Schuldiggewordenen in das Göttliche aufgehoben wird. Neben dieser Urschuld des modernen Menschen erscheint Männerliebe als die geringere Verfehlung, ja fast nur als ein dramatisches Vehikel, um das äußere Scheitern Johannas sinnfällig zu machen. Denn ein Scheitern im Bereiche des metaphysischen Wesentlichen wird durch die Apotheose ausgeschlossen: Sie ist ein Akt der Gnade, deren die höheren Mächte den unfreiwillig Schuldiggewordenen teilhaftig werden lassen.

* * *

Auch von unserem Gesichtspunkt aus ist der *Wilhelm Tell* das unproblematischste von Schillers Dramen. Diesmal wird einer Gemeinschaft, einem *Volk der Hirten* (V. 908f.; vgl. V. 634ff.), das *der Unschuld Land* bewohnt, eine *sel'ge Insel* (V. 1700f.)[34], die Verteidigung gegen eine von Grund auf böse Gewaltherrschaft aufgezwungen. Zwar geht Schiller in seinem Schauspiel nicht so weit wie Jacob Burckhardt, der die Macht als solche für böse hält; aber in der Forderung der alten Freiheiten durch die Hirten ist die chiliastische Sehnsucht nach einem prinzipiell sittlichen, das heißt vorstaatlichen Zustand nicht zu überhören, so wenig wie einst in den *Räubern*. Der durch den Tyrannen am grausamsten geschädigte Arnold vom Melchtal ist der ungestümste Rufer nach Freiheit, den die Besonneneren immer wieder zügeln müssen. Denn die Hirten fassen den Entschluß zum Kampfe, der ihren Interessen wie ihrer Lebensform am wenigsten entspricht, nicht leichtfertig. Der Weg zum Entschlusse und die Verzögerungen durch die Beseitigung der Hindernisse machen den größten Teil der steigenden Handlung aus. Stauffacher hält der zur Entscheidung drängenden Gertrud das Wort der Evangelisten Matthäus und Markus entgegen (26, 31, bzw. 14, 27 nach Sacharja 13, 7; V. 314f., 322f.):

Ein furchtbar wütend Schrecknis ist
Der Krieg, die Herde schlägt er und den Hirten...
Du glaubst an Menschlichkeit! Es schont der Krieg
Auch nicht das zarte Kindlein in der Wiege.

Und wie Johanna sich auf den Gott des Hirtenkriegers David berufen hatte, so erinnert Gertrud nun an die Freundschaft, welche die Unschuld mit dem *Himmel* verbindet und die unfriedliche Aktion der Friedlichen vor Gott legitimiert. Doch diese Unschuld muß mehrfach aufs widerwärtigste gekränkt werden, ehe die Zögernden zur Tat schreiten. Und auch dann zwingt ihnen die Gegenpartei das Gesetz des Handelns auf: Das *schwache Volk der Hirten* (V.304), verachtet von den Mächtigen der Erde, greift nur in der Notwehr zur Waffe. Was diese Tat als geschichtsphilosophisches Faktum bedeutet, sagt Stauffacher in der Rütli-Szene (V. 1282f.):

Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht,

das heißt der Zustand vor aller pastoralen Gesittung, das brutale Verhalten nach der Maxime des Faustrechts und des legitimen Widerstandes: *homo homini lupus*. Das Toben der Elemente und der Einbruch von Wildnis und Wüste ins Land, vom Fischer visionär heraufbeschworen (V. 2130ff.; vgl. V. 2142ff.), sind die atmosphärischen Begleiterscheinungen der Rebarbarisierung.

Wiederum bewohnt die pastorale Unschuld am Anfang ein arkadisches Land mit bukolischen Bräuchen, freilich ein anderes als die kulissenhaft-konventionelle Schäferheimat des Mädchens von Orléans. Ähnlich dem Verfahren des

[34] Vgl. Melitta Gerhard, aaO., S. 406.

Bernardin de Saint-Pierre in der fragmentarischen Utopie *L'Arcadie*, in deren Mittelpunkt eine rüstige Bauernrepublik mit patriarchalischen Sitten steht, welche auf Rousseaus Anregung vom Dichter später mit zwei kontrastierenden barbarischen Völkern umringt wurde[35], stattete Schiller die Heimat seiner Schweizer Hirten sorgfältig mit den realistischen, „individuellen" Zügen aus, die er in seinen Quellen vorfand. Der konventionell bukolische Auftakt des Schauspiels mit dem Kuhreihen und seinen Variationen wird – genau wie der Auftakt des III. Aktes mit dem Schützenlied des Tell-Knaben – alsbald abgebrochen und auf eine andere stilistische Ebene gerückt: Ruodis fünf Eingangsverse geben sogleich dichtestes Lokalkolorit. Die drei Archetypen des Schweizer Volkes – Fischer, Hirte, Jäger – gehen ihrem unschuldigen Geschäfte nach, bis Baumgarten und die ihn verfolgenden Landenbergischen Reiter das Idyll grausam zerstören (V. 178ff.):

Fallt in ihre Herde!
Die Hütte reißet ein, brennt und schlagt nieder!

Seppi: *O meine Lämmer!*
Kuoni: *Weh mir! Meine Herde!*

Die Ausrufe drücken nicht nur Jammer über verlorenes materielles Gut aus; sie sind Klagen über den brutalen Einbruch des Unrechts in eine bisher unversehrte Welt des Friedens. Der elegische Ton tritt deutlicher hervor in den Mahnungen Attinghausens an seinen abtrünnigen Neffen (V. 949ff.). Hier ist es *das Fremde* überhaupt, das Widersittliche, das

In diese still beglückten Täler kam,
Der Sitten fromme Unschuld zu zerstören.

Verkörperungen dieser Unschuld sind die Kinder, die, sich selbst noch nicht entfremdet, nach Schillers Auffassung dem paradiesischen Urzustand am nächsten wohnen[36]: der Fischerknabe und der Hirtenbube, Walter und Wilhelm Tell, die Kleinen Armgards – stumme Ankläger oder der Unschuld mutige Zeugen, gesteigerte Arkadier gleichsam, wie kein anderes Drama Schillers sie kennt. Als Parricida seine Untat beichten will, ist Tells erste Sorge (V. 3160):

Die Kinder dürfen es nicht hören,

so wie er anderseits die eigene Tat mit der Verteidigung der *holden Unschuld* seiner Kinder wiederholt motiviert hatte (V. 2578, 2633f.). Nichts wäre verfehlter, als hier eine Spekulation auf die Sentimentalität des Zuschauers zu suchen (wie es nicht minder töricht wäre, Schillers Glauben an die Unschuld des Kindes die Erkenntnisse der modernen Psychologie entgegenzuhalten): Die Kinder sind die überlebenden Zeugen des verlorenen Paradieses; an ihrer

[35] Vgl. Krauß, aaO., S. 192f.; Herta Wendel, aaO., S. 111ff.
[36] *Über naive und sentimentalische Dichtung*, aaO., S. 163f., 180f.

Kränkung vor allem entzündet sich Tells Tatkraft. Denn ihm als Vater ist das Ungeheuerlichste zugemutet worden, was von einem Vater gefordert werden kann, und zwar mit einer diabolischen Kenntnis des menschlichen Herzens, die keinen anderen Ausweg offen läßt als die Versuchung Gottes durch den Schuß auf das Haupt des Kindes. Der Tyrann bedroht mehr als die physische Freiheit; wohlberechnend schließt er jede Entscheidungsmöglichkeit überhaupt aus. Erst damit ist die menschliche Würde in ihrem Nerv getroffen; wer nicht handelte, um sie wiederherzustellen, schlösse sich selbst aus der sittlichen Gemeinschaft aus.

Kein anderes Drama hat Schiller gegen das Mißverstehen des blutigen Weges zur Freiheit eifriger abzuschirmen gesucht als den *Tell*; die unleugbaren dramaturgischen Mängel, die man dem Schauspiel vorgeworfen hat – Monolog Tells und Parricida-Handlung –, erklären sich ja gerade aus diesem Bemühen um Eindeutigkeit. Tell selbst hat die Natur nicht zum Hirten gebildet (V. 1487); aber er verletzt auch nicht wie der Alpenjäger im Gedicht den heiligen Frieden der Natur. *Still und harmlos* (V. 2569) geht er seinem Geschäfte nach; die *Milch der frommen Denkart* hat ihn genährt, bis der Tyrann sie in *gärend Drachengift* verwandelt hat (V. 2573 f.). Tell ist frei von allen Hubertus-Bedenken gegenüber dem jagdbaren Wilde – ein naiver Zug, der recht eigentlich in Widerspruch steht zu den sentimentalischen Reflexionen des Monologes als Ganzen; doch auch hier legt Schiller höheren Wert auf die dramatische Überzeugungskraft des Momentes als auf die folgerichtig durchgeführte Charakterzeichnung einer Gestalt. Unverändert aber bleibt stets Tells Vaterliebe: Dreizehn Verse des Monologes, die entscheidenden für die Motivierung der Tat (V. 2623 ff.), sind imaginäres Zwiegespräch mit den Kindern; die Vergegenwärtigung ihrer roh gekränkten Unschuld beseitigt die letzten Hemmungen des Friedfertigen. Beim Wiedersehen gilt Tells erster Gruß der Frau als der Mutter seiner Kinder (V. 3131). Und wiederum sind diese zunächst gemeint, wenn Tell seine Tat von der Untat des Parricida unterscheidet (V. 3182 ff.):

Gerächt
Hab' ich die heilige Natur, die du
Geschändet – Nichts teil' ich mit dir – Gemordet
Hast du, ich hab' mein Teuerstes verteidigt.

Tells Tat liegt im Entscheidenden also außerhalb des politischen Bereiches, auch wenn sie sich faktisch gegen die politische Tyrannei richtet[37]. Gerächt ist der Naturzustand der Unschuld am Repräsentanten der schlechthin widernatürlichen und widersittlichen Gewalt. Von Geßler unterscheidet sich Parricida dem Grad, nicht der Art nach.

Laß rein die Hütte, wo die Unschuld wohnt –

[37] Vgl. v. Wiese, aaO., S. 765 f. u. ö.

diese Mahnung (V. 3189) gilt für ihn, wie sie für jeden Gewalttätigen gilt. Doch nach Überwindung des *alten Urstands der Natur*[38], nach Wiederherstellung der richtigen sittlichen Verhältnisse, nach der klaren Scheidung von Tat und Untat kommt die Menschlichkeit wieder zu ihren Rechten, und zwar unter ausdrücklicher Berufung auf ihre Anfälligkeit durch die Sünde, die ihr nach christlicher Auffassung wesensmäßig zugehört (V. 3223 ff.):

Kann ich Euch helfen? Kann's ein Mensch der Sünde?
Doch stehet auf – Was Ihr auch Gräßliches
Verübt – Ihr seid ein Mensch – Ich bin es auch...

Hier spricht die Einsicht, daß der Mensch als Sünder zum Richter über seinen Nächsten nicht berufen ist. Mit einer *anima naturaliter peccatrix* belastet, kann er durch Sühne erneut in den Stand der Unschuld treten. Sinnbild dafür ist die Aufbewahrung der tödlichen Waffe *an heil'ger Stätte* (V. 3149). So ist ein Grundgedanke des Neuen Testaments, die menschliche Unfähigkeit zum Richteramt, in der eigentümlichsten Weise verschmolzen mit dem klassischen Dichtertraum vom Lande Arkadien, wo die Waffe allein der Fristung des Daseins diente, und vom Reiche Elysium, welches der Waffe nicht mehr bedarf. Und noch einmal erweist sich an Schillers Umgestaltung der pastoralen Tradition ihre doppelte Verwurzelung im klassischen und im christlichen Bereich.

[38] Schiller braucht das Wort „Natur" in ganz verschiedener Abtönung; hier meint es, wie gesagt, die Maxime des Faustrechts und des legitimen Widerstandes, während *heilige Natur* den darauf folgenden Zustand der Sittigung bezeichnet. Eine vergleichende Untersuchung dieses Zentralbegriffes der europäischen Geistesgeschichte ist wünschenswert. Zu Schillers Naturbegriff vgl. Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, *Schillers Weg zu Goethe*, Tübingen u. Stuttgart 1949, S. 160 ff., sowie das Zitat nach Eduard Spranger, S. 304.

Schillers *Demetrius*

von

Wolfgang Binder (Köln)

Schillers letztes Stück, unvollendet und unvollendbar, beschließt in unseren Ausgaben die Reihe der dramatischen Fragmente. Das ist de facto richtig, de iure verdiente es, am Ende der großen Dramenreihe zu stehen. Denn es wurde nicht wie die Fragmente und Entwürfe beiseite gelegt, deren Ausführung innere Schwierigkeiten – Mängel der Konzeption, Lücken in der Erfindung, grundsätzliche Bedenken des Autors – oder auch das Dazwischentreten eines anderen, fruchtbarer scheinenden Planes verboten. Schiller hat bis zu seinem Tod am *Demetrius* gearbeitet; den Monolog der Marfa, mit dem die letzte vollständig versifizierte Szene schließt, fand man auf seinem Schreibtisch. Das Stück wäre sicherlich vollendet worden, ja in gewissem Sinne ist es vollendet. Denn in den hinterlassenen Papieren zur Fortsetzung, die in Kettners kritischer Ausgabe[1] nahezu zweihundert Seiten füllen, besitzen wir eine vollständige und differenzierte Darstellung der Fabel und des dramatischen Aufbaus, die zwar gegen Ende ein wenig summarischer verfährt und in gewissen Detailfragen noch mehrere Möglichkeiten ohne Entscheidung erwägt, über den Gang des Ganzen jedoch keinen Zweifel läßt. Da Schiller, sehr im Gegensatz zu Goethe, nach der Fertigstellung eines Stücks seine Notizen zu vernichten pflegte, und da die anderen Entwürfe, wie gesagt, immer ein Ungenügendes, die Vollendung Verhinderndes enthalten, bieten uns einzig die *Demetrius*-Papiere die autorisierten Vorstufen eines zur Ausführung bestimmten und zu einem Viertel schon ausgeführten Dramas dar. Ihre Bedeutung liegt jedoch nicht so sehr darin, daß sie uns dieses Kunstwerk, nach dem Wort Goethes, im Entstehen aufzuhaschen erlauben, sondern darin, daß sie uns die Endgestalt antizipieren helfen. So interessant es im technisch-dramaturgischen Sinne auch sein mag, den Weg von den ersten Kollektaneen und Skizzenblättern zum ausgeführten Szenar zu verfolgen – nicht ein Goethesches Werden in Metamorphosen und Steigerungen, sondern das Ziel, das im Grunde von Anfang an feststeht, entfaltet sich in diesen Blättern. Schillers Zieldenken beherrscht auch seine Arbeitsweise, und es bleibt hier wie sonst nicht bei der Sammlung und Disposition des Stoffes stehen, sondern dringt auf die geistige Erhellung des Vorwurfs. Die *Demetrius*-Papiere enthalten, wie wir glauben, eine Selbstinterpretation dieses Werks durch seinen Dichter, wie sie uns für die fertigen Dramen gewöhnlich nicht und für die dramatischen Fragmente nicht in diesem Umfang und nicht in dieser grundsätzlichen Form zur Verfügung steht. Dieser Umstand mag eine erneute Behandlung des so oft behandelten Stückes rechtfertigen.

[1] *Schillers dramatischer Nachlaß*, nach den Handschriften hrsg. v. Gustav Kettner, Weimar 1895, Bd. 1: *Schillers Demetrius* (im folgenden abgekürzt: K).

1.

Körner hatte im zwölften Band der Gesamtausgabe (1815) nur einen kurzen Auszug aus den Notizen neben den in etwa vollendeten eineinhalb Akten mitgeteilt. Das wissenschaftliche Interesse am *Demetrius* erwachte in der Zeit der Kettnerschen Publikation und beschränkte sich zunächst auf das Stück selbst, dessen weitschichtige, gewaltsam unterbrochene Vorbereitungen der Band überraschend vor Augen führte. Schillers Äußerung, er wolle mit dem *Demetrius* alles übertreffen, was er bisher geschaffen habe, der hohe künstlerische Rang der fertigen Partien, Goethes Bewunderung für das Werk, das zu vollenden er jahrelang die Absicht hatte, um dem Freund *das erfreulichste Monument* zu errichten, und wohl auch der Reiz des Torsos, den man gleichsam philologisch weiter und zu Ende zu dichten sich angeregt fühlte, mochten das unmittelbare Interesse verstärken. Die mittelbare Frage, was dieses Stück als Schlußstück bedeute und wohin Schillers Entwicklung geführt habe, tauchte erst in den zwanziger Jahren im Zusammenhang mit der geistesgeschichtlichen Betrachtung in der Literaturwissenschaft auf.

Die Antworten sind im einzelnen so verschieden wie zahlreich, und man hat nicht mit Unrecht gesagt, in der *Demetrius*-Interpretation erreiche die Verwirrung der Schillerforschung ihren Gipfel[2]. Im Ganzen lassen sich jedoch gewisse Gruppen unterscheiden, und jeder Interpret, der die *Demetrius*-Forschung bespricht, hat zu diesem Hilfsmittel gegriffen[3]. Auch hier werden freilich die Akzente verschieden gesetzt, aber eine erste Einteilung ist allen Berichten gemeinsam: Man unterscheidet Interpretationen, die im *Demetrius* ein Stück nach Art der klassischen Dramen Schillers sehen, und andere, die hier eine Wendung zu etwas gänzlich Neuem feststellen, das ins 19. Jahrhundert vordeute. Die zweite Auffassung ist die jüngere, sie glaubt, wenigstens im Ansatz, einen „späten" Schiller zu entdecken, der mit dem gewohnten Bild des „klassischen" nicht zu vereinbaren sei.

Die These vom späten Schiller entstand etwa in denselben Jahren auf zwei getrennten Wegen, in einer Analyse des tragischen Problems durch Gerhard Fricke und in einer Stilanalyse durch Hermann Schneider[4]. Fricke – wir referieren zunächst nur – geht von der Beobachtung aus, daß Demetrius scheitert, ohne die für die klassischen Tragödienhelden verbindliche Erhebung ins Reich der intelligiblen Freiheit, sei es in der Form der Selbstüberwindung, der Sühne, der Läuterung oder wie immer, zu zeigen. „Das idealistische Patet-

[2] Emil Staiger, *Schiller: Agrippina*, in: *Die Kunst der Interpretation*, 1955, S. 136, Anm. 5.

[3] So Eduard Lachmann, *Die Natur des Demetrius*, 1940, S. 41ff.; Ludwig Fleiter, *Das Tragische in Schillers 'Demetrius'*, Diss. Münster (mschr.) 1952, S. 1f., 73f.; Hans-Günther Thalheim, *Schillers 'Demetrius' als klassische Tragödie*, Weimarer Beiträge I/II, 1955, S. 22ff.

[4] Fricke, *Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers*, Jb. des Hochstifts, 1930, auch in: *Vollendung und Aufbruch*, 1943, dort S. 436ff.; Schneider, *Vom Wallenstein zum Demetrius*, 1933, S. 97ff.

porta der Freiheit ist für Demetrius nicht mehr da". Aber nicht, weil er im Sinne des Kantischen Dualismus nur Sinnenwesen wäre, sondern weil sich Schillers Auffassung von der Person gewandelt habe: „Der Mensch ist nicht mehr die rätselhafte Zusammensetzung zweier abstrakter Prinzipien, sondern er ist konkrete Einheit der Person geworden". Darum unterliege er mit seiner gesamten Existenz einem Schicksal, das undurchschaubar geworden sei und die gefährlichen Züge des Zufalls und der Willkür trage. Dem „wirklichen" Menschen widerfahre die Tragik der vollkommenen Ausweglosigkeit. In der Überwindung des ethischen Ansatzes habe sich der Tragiker Schiller gefunden und „die Bahn zu Kleist und Hebbel, zur modernen Tragödie, freigelegt".

Ganz anders verfährt Hermann Schneider. In Sprache, Personendarstellung und dramatischer Anlage findet er vom *Wallenstein* bis zum *Tell* den unausgeglichenen Widerspruch zweier Stilprinzipien, eines shakespearisierenden Realismus und eines französischen Idealismus, der noch im *Tell* die stilistische Einheit unheilvoll störe und sogar die Titelgestalt in zwei Personen zerschneide. Im *Demetrius* aber sei die Synthese gefunden. Schillers Verzicht auf den ursprünglich ersten Akt sei der Verzicht auf „weichlichen Idealismus (Lodoiska) und derben Realismus (Trinkstube). Was übrig bleibt, ist reiner Schillerstil, der endlich erkämpfte", wie er sich in den anderthalb Akten im „Abstreifen alles Fremden, Nachempfundenen, Nachgeahmten" bruchlos und einheitlich darbiete. Ein Neues also, jenseits von Realismus und Idealismus, wie es der Tendenz nach wiederum ins 19. Jahrhundert vorweist.

Schneiders Darstellung hat in einer bis zur Erschöpfung um das Problem ringenden *Demetrius*-Forschung wenig Nachhall gefunden, obwohl sie, etwa zusammen mit Rehms Untersuchungen zum barocken Erbe Schillers[5], gerade der Problemanalyse wichtige historische und strukturelle Bestätigungen oder Korrekturen vermitteln könnte. Hingegen hat Frickes Deutung den Kampf um Alt oder Neu, Idealismus oder Realismus entfesselt, und Titel wie „Schillers realistische Wendung" oder *Demetrius* als „klassische Tragödie" sind mehrfach aufgetaucht. Über diesen Kampf hier in extenso zu berichten, bedeutete allerdings den Verzicht auf die eigene Darstellung; doch seien einige Namen genannt. Nachdem zuvor schon Böckmann[6] im *Demetrius* die Grundhaltung des klassischen Dramas erkannt hatte, haben sich zu dieser Position auch Kettner, Petersen[7], Cysarz[8], mit gewissen Einschränkungen Kurt May[9] u. a. bekannt. Frickes Auffassung kehrt in verschiedenen Nuancen bei H. Gumbel[10],

[5] *Schiller und das Barockdrama*, DVjS. 19, 1941, S. 321ff.
[6] *Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens*, 1925, S. 86ff. und sonst.
[7] *Schillers Demetrius*, Ztschr. f. dt. Bildung, 1931, S. 1ff.
[8] *Schiller*, 1934, S. 388ff.
[9] *Die „realistische Wendung" und „neue Tragik" in Schillers 'Demetrius'*, GRM 32, N. F. I, 1950/51, S. 258ff.
[10] *Die realistische Wendung des späten Schiller*, Jb. des Hochstifts, 1932/33, S. 131ff.

Petsch[11], E. Lachmann[12], Heselhaus[13] und manchen anderen wieder. Ohne Frage können beide Parteien bestimmte Äußerungen der Schillerschen Notizen für sich in Anspruch nehmen, gleichwohl sind ihre Entscheidungen häufig von einem schon bestehenden und erprobten Schillerbild geprägt. Dafür ist Cysarz' Verfahren symptomatisch. Er gibt zu, daß die Papiere eine Lösung im Sinne der Freiheit nicht erkennen lassen, aber er glaubt nicht, daß es Schiller in der Ausführung dabei hätte bewenden lassen. Ein Demetrius, der sich am Ende nicht „für alle schuldig" spräche, sei undenkbar. Sollte der „Anblick des Todesengels" Schiller „zur Fahnenflucht verleitet" haben? Damit greift die Interpretation ins Noch nicht und Vielleicht hinaus, dessen leerer Raum mit Bekanntem gefüllt wird. Wohl möglich, daß sich Schiller dann doch anders entschieden hätte – wir haben den Zustand zu fixieren, der uns überliefert ist.

Um diesen haben sich neuere Arbeiten wieder sehr ernstlich bemüht, von denen wir zwei nennen. Thalheim[14] lenkt mit Recht den Blick auf die gesellschaftliche, politische und geschichtliche Problematik des Stücks, die hinter der Tragödie des Helden bisher wenig beachtet war. Seine Lösung – Demetrius, der selbstlose Reformer, aber auch der Eroberer, scheitert an dem höheren geschichtlichen Prinzip der russischen Nation – verengt diese Aspekte allerdings wieder und verabsolutiert Züge, die Schillers Konzeption nicht ausfüllen. Auch Benno von Wiese[15] wendet sich gegen die isolierte Betrachtung des Helden und stellt diesen vor das „komplizierte Gegeneinander vieldeutiger politischer Kräfte", angesichts dessen die Person nicht mehr „allein Träger der Geschichte" sein könne. Er vermeidet damit eine spekulative Deutung der Geschichte – sie ist ihm weder das vernunftlose Chaos (Fricke u. a.) noch der Prozeß der Vernunft (Thalheim) – und entwickelt ihr Problem aus ihren realen Exponenten. Neben den untergehenden Demetrius und Boris stehe nämlich Romanow, der „Träger der Zukunft", der als einziger das „durch die Tradition Aufgegebene" bewahre und so die seit Schillers Anfängen sowohl politisch wie religiös zu verstehende „rechte Relation von Gott, Vater und Volk" wiederherzustellen berufen sei. Im Schicksal des nicht berufenen Demetrius bleibe aber die Geschichte stärker als die Person und verwickle diese ohne Schuld in schuldhafte Zusammenhänge. Damit beginne „eine neue Phase in Schillers Entwicklung". Jenseits von objektivem Vernunftglauben und Subjektivismus der Freiheit werde die Geschichte jetzt als ein Kampf zwischen Anarchie und Tradition begriffen, in dem eine waltende, wiewohl undurchschaubare Nemesis das letzte Wort habe. – An der Frage nach dem Geschichtsbild scheiden sich also die Auffassungen ähnlich wie am Personalitätsproblem: dort Klassik, hier Modernität.

[11] *Der dramatische Vorgang in Schillers Tragödie*, Dichtung und Volkstum 35, 1934, S. 490ff.
[12] Siehe Anm. 3.
[13] *Die Nemesis-Tragödie. Fiesco-Wallenstein-Demetrius*, Der Deutschunterricht 1952, Heft 5, S. 40ff.
[14] Siehe Anm. 3.
[15] *Friedrich Schiller*, 1959, S. 777ff.

Damit sind einige Deutungen, gleichsam die Grundfarben im Spektrum der *Demetrius*-Analyse, beschrieben. Dieses Bild besagt jedoch nicht, daß aus der Summierung der Farben das weiße Licht der „richtigen" Interpretation hervorgehen müßte. Als Sehweisen, deren jede das Ganze des Gegenstandes zu erfassen sucht, ergänzen sie sich nicht nur, sondern schließen sich auch weitgehend aus. Hier hilft also nur Entscheidung, nicht für diese oder jene Deutung, sondern für ein angemessenes Verfahren. Diesem empfehlen sich zunächst einige dezidierte Äußerungen Schillers in den Papieren, die unbeachtet geblieben sind. Ihre leitenden Begriffe stammen aus den ästhetischen Schriften, weisen also auf einen allgemeinen Horizont, der mit der Konzeption des Stücks zusammenhängen muß. Aber sie dienen an ihrem Ort nur der konkreten Kennzeichnung bestimmter Personen und Situationen, verfolgen also keinen spekulativen Selbstzweck. Will man sie für die Interpretation verwenden, und man muß es, da sie an exponierter Stelle stehen, so darf man weder in jene tötende Gleichsetzung von Theorie und Dichtung verfallen, die die Schillerforschung lange beherrscht hat, noch in die totale Trennung beider Bezirke und die isolierte Erklärung des Kunstwerks, wozu neuerdings Neigung besteht. Das Verfahren, das selbstverständlich nur die Darstellung rechtfertigen kann, bestünde darin, aus Stoff und Begriff den Horizont der Anschauungsformen zu gewinnen, in dem sich Schiller die Bilder und Gestalten des werdenden Dramas artikuliert haben, und damit die zugleich historische und systematische Stelle zu bestimmen, die der *Demetrius* in Schillers Entwicklung und Geistesart repräsentiert.

Zur besseren Verständigung empfiehlt es sich jedoch, sich zunächst die Grundzüge der Fabel und des dramatischen Aufbaus zu vergegenwärtigen.

2.

Die Vorgeschichte beschränkt sich auf wenige Punkte; denn das episch offene Drama, das weite Räume und Zeiten umfaßt und *eine Welt von Begebenheiten in sich begreift* (K, S. 114), bringt fast alle Vorgänge auf die Bühne: Vom Zarenthron herrscht der Usurpator Boris Godunow unrechtmäßig, aber gerecht. Marfa, die Witwe Iwans, lebt ins Kloster verbannt, von Schmerz und Haß versteint, ein *Denkmal* ihrer selbst (K, S. 40). Ihr Sohn Demetrius, der rechtmäßige Prätendent, ist bei einem von Boris befohlenen Brand als Kind umgekommen.

Der erste Akt zeigt den Helden im *Privatstand, im Stand der glücklichen Unschuld* (K, S. 168, 205), wie Johanna im Prolog der *Jungfrau von Orleans*. Unerkannt und mit sich unbekannt lebt er unter einem anderen Namen am Hof eines polnischen Großen. Eine junge Polin, Lodoiska, liebt ihn, ohne Gegenliebe zu finden, eine moderne *Nausikaa* (K, S. 97, 133), deren Motiv Schiller auch in anderen Fragmenten verwenden wollte. Dies ist ein *schönes menschliches Verhältnis*, das *Rührung* erweckt (K, S. 224), – von den Affekten und ihrer Gra-

ation ist sogleich die Rede. Demetrius selbst liebt Marina, die ehrgeizige Tochter des Woiwoden. Im ungesuchten Duell mit ihrem Verlobten hat er das Unglück, diesen zu töten und wird im Gefängnis an sicheren Zeichen für den totgeglaubten Demetrius erkannt. *Mit bewundernswürdiger Leichtigkeit findet er sich in diesen außerordentlichen Glückswechsel, er ist so schnell und so ganz Fürst, als ob er es immer gewesen* (K, S. 95). Sein Charakterbild bleibt aber in den widersprechenden Angaben Schillers durchaus unbestimmt, worauf wir später zurückkommen. Eine Landbotenwahl in einer Trinkstube, worin Marina den niederen Adel für ihre Pläne gewinnt, ihre Verlobung mit Demetrius, wobei sie zu erkennen gibt, daß es ihr nicht um seine Echtheit, sondern um die Zarenwürde geht, und sein Abschied von Lodoiska beschließen den Aufzug.

Diesen schon fast fertiggestellten ersten Akt streicht Schiller später mit großem Entschluß. Stilistische Gründe mögen mitbestimmend gewesen sein[16], Schiller selbst gibt dramaturgische, Personenersparnis und Gewinn einer *glänzenden Exposition* im Reichstagsakt, an (K, S. 168). Unter dem Gesichtspunkt der inneren Form wird man sagen, daß die *Idylle* – Schiller gebraucht das für ihn so bedeutsame Wort im Zusammenhang dieses Aktes (K, S. 133) – ihrer Natur nach immer ein schon verlorener Zustand ist und also nicht wohl gegenwärtig dargestellt werden kann. Allerdings und gerade darum hatte der Akt, wiederum wie der Prolog der *Jungfrau von Orleans*, schon mit dem Abschied von der Idylle begonnen.

Mit dem neuen ersten Akt, dem *stürmevollen Reichstag* zu Krakau (V. 1), auf dem Demetrius seine Sache vorträgt und sich ein Polenheer, für ihn zum heiligen Krieg gegen Boris, für es selbst zum Beutezug nach Moskau, bewaffnet, mit diesem mächtigen und buntbewegten Anfang gewinnt Schiller eine dramatische Eröffnung, die ihresgleichen nicht hat. Zugleich entfaltet er hier auf knappstem Raum das imposante Bild eines politischen Kräftespiels, worin jeder, Demetrius, Marina und ihr Vater, der König, der Erzbischof und Sapieha, der Klerus, die Paladine und die Landboten, seine eigenen Interessen verficht und die reine Sache des Bittstellers sogleich ins Zwielicht der Zwecke gerückt wird. Aber das Erstaunliche geschieht: den gewaltigen Lärm des Reichstags übertönt noch die Stille des Klosters am weißen Meer, am Rande der bewohnten Welt, womit der zweite Aufzug beginnt. Hier erfährt Marfa, daß Demetrius noch lebt, daß ihr die Rückkehr ins Dasein und Rache am Thronräuber beschieden sind. Ihren Monolog, in dem sie sich entschließt, ihn für ihren Sohn zu erkennen, hat man von jeher als eine der sprachlich stärksten Leistungen des Dramatikers Schiller empfunden. In diesem Ausbruch der Qual und Hoffnung haben Rhetorik, Sentenzen und die Merkmale der Reflexionspoesie keinen Platz; Gefühl, Wort und Sache sind eins, wie nur in wenigen Höhepunkten des klassischen Dramas.

[16] H. Schneider, siehe Anm. 4.

Nach zwei halbfertigen Szenen, deren erste (Demetrius' Grenzübertritt) uns noch beschäftigen muß, beginnen die nicht ausgeführten Teile. Ein aufgescheuchtes Dorf zwischen den Heeren im Für und Wider der alten und der neuen Herrschaft, worin Schiller Lokalkolorit und *eine gewisse Totalität von Motiven* (K, S. 144), d. h. eine symbolisch erschöpfende Charakteristik dieser Situation, geben wollte. Dann ein Rückschlag im ersten Gefecht, der Demetrius das Vertrauen in seine Sache raubt, so daß man ihn mit Mühe vom Selbstmord zurückhält. Aber ein General des Boris, Soltikow, tritt *aus Gewissenspflicht* zu ihm über. Damit wendet sich das Blatt: *Glück und Sieg des Demetrius* (K, S. 147f.).

Den Mittelakt füllen vier mächtige Bilder; das erste gehört dem Gegenspieler und ist in Exposition und Entwicklung ein eigenes kleines Drama. Boris Godunow, *per nefas* Zar geworden, hat doch *alle Pflichten des Herrschers übernommen und geleistet.* Wallenstein ähnlich und ihn übertreffend erscheint er, während der Gegner näher und näher rückt, in ständig nach innen wachsender Größe, als *absoluter Herrscher*, als *wahrer Vater des Volks*, als zärtlicher Vater seiner Tochter Axinia, von der er Abschied nimmt, und als ein entschlossen und *königlich* Sterbender; bei der Nachricht vom Sieg des Demetrius gibt er sich den Tod, weil es ihm nicht möglich ist, seine *Größe zu überleben* (K, S. 148ff.). Den Eindruck einer *furchtbaren Nemesis* (K, S. 220) balanciert seine Haltung, die man mit einem Begriff der ästhetischen Schriften das *Erhabene der Fassung* nennen müßte.

Darauf folgt die Peripetie des Demetrius. Auf dem Gipfel des Glücks, kurz vor dem Einzug in Moskau, erfährt er von einem Mann – der Person X –, daß er betrogen und also ein Betrüger ist. Er ist nicht der echte Demetrius, den dieser Mann auf Boris Befehl einst wirklich umgebracht hat, sondern der Sohn seiner Wärterin, den X um einer Privatrache an Boris willen aufgezogen und für den echten ausgegeben hat. Eine *ungeheure Veränderung* (K, S. 156) geht in Demetrius vor. In einer Mischung aus Klugheit, Wut und Verzweiflung stößt er den *fabricator doli* nieder.

In dieser Verfassung kommt er zur ersten Begegnung mit Marfa, deren ekstatischer Glaube an ihn inzwischen beinahe verschwunden ist. *Dieser Moment gehört zu den größten tragischen Situationen, und gehörig eingeleitet kann er die größte Wirkung nicht verfehlen.* Sie treten sich gegenüber – und *die Natur spricht nicht.* Unter dem Zwang der Notwendigkeit glaubt Demetrius zwar, dem Betrug Realität geben zu können: *Scheine du nicht meine Mutter, sei es!* Aber ihr Herz erlaubt ihr nur zu schweigen, so daß Demetrius vorerst gerettet ist (K, S. 157ff.).

Der Schluß des Aufzugs korrespondiert dem Anfang: der alte Zar stirbt – der neue zieht in Moskau ein. Dieser tragische Triumph mit vergifteter Seele, worin sich seine Sendung ironisch erfüllt, ist aber auch, die Ironie gleichsam optisch verschärfend, *die Hauptszene des Stücks in Rücksicht auf stoffartiges*

nteresse (K, S. 160). Die Analogie zum Krönungszug der *Jungfrau von Orleans* egt auf der Hand, wiewohl Schiller sie durch ein anderes Arrangement zu indern gesucht hat.

Zu Beginn des vierten und fünften Aktes – Schillers Einteilungen schwanen noch – erscheint Demetrius im Besitz der höchsten Gewalt und im Beußtsein des Betrugs als Despot. *Das furchtbare Element trägt ihn nun selbst, r beherrscht es nicht, er wird von der Gewalt fremder Leidenschaften geführt, und st jetzt gleichsam nur ein Mittel und eine Nebensache* (K, S. 161). Das heißt, bjektiv zwar war er von Anfang an nur Werkzeug der Geschichte. Aber im tand der Unschuld existierte er noch geschichtslos, im Stand der Mission, im ufstieg, wurde er für eine Weile Subjekt der Geschichte, und erst im Stand er Realität, im Abstieg, wird er, was er ist: Objekt der Geschichte. Eine Verlärung, in der wie in der *Jungfrau von Orleans* Mission und Realität im Tode ns würden, folgt nicht mehr und kann, wie sich zeigen wird, nicht folgen.

Jetzt bereitet sich die äußere Peripetie vor. Die Kunde vom Betrug sickert urch, eine Verschwörung entsteht, die Ereignisse überstürzen sich. Axinia ird auf Marinas Befehl getötet, weil Demetrius sie liebt. Sie aber verabscheut n, ihr Geliebter ist Romanow, der Begründer der künftigen Dynastie. Im erker hat er ihre Vision und *wird zum Thron berufen* (K, S. 120). Ein Pendant er Klärchenvision also, das man zu Unrecht mit Schillers eigenen Worten als nen *Salto mortale in eine Opernwelt* getadelt hat; darauf kommen wir zurück. Marina gibt Demetrius unmittelbar nach der Hochzeit zu verstehen, daß sie n nie für den echten Prätendenten gehalten und nur benützt hat, um Zarin u werden. Einen letzten Ruhepunkt bildet das Gespräch mit Kasimir, dem Bruder der Lodoiska, der Demetrius begleitete und sich beim Ausbruch der Verschwörung für ihn opfert. Demetrius fühlt sich hier von seinem Anfang so weit verschlagen, daß er *nach jenem Jüngling, d. i. nach sich selbst* fragt, *als b er eine fremde Person wäre* (K, S. 84). Die Rebellen dringen ein, Demetrius flüchtet zu Marfa, sie folgen. Für einen Augenblick gelingt es ihm, sie *durch eine Majestät und Kühnheit* zum Schweigen zu bringen (K, S. 165). Eine weite Schar dringt nach. Marfa, auf ihr Gewissen befragt, wer er sei, schweigt nd verleugnet ihn damit. Das ist sein Ende, aber nicht das Ende des Stücks. n einer Schlußszene versteht Marina sich zu retten und ein Kosak, ein *Glücksitter*, verschafft sich in der allgemeinen Verwirrung das Zarensiegel, um amit später als ein zweiter falscher Demetrius aufzutreten. So blickt man *in eine neue Reihe von Stürmen hinein*, worin *gleichsam das Alte von neuem beginnt* (K, S. 167). Auch von diesem ganz ungewöhnlichen Schluß ist noch zu sprechen.

3.

Schiller plante – das mag auch der stark abkürzende Bericht verdeutlicht haben – ein Drama der geschichtlichen Stoff- und Gestaltenfülle, das selbst den *Wallenstein* in den Schatten gestellt hätte. In einem Schema, worin er sich

die Vor- und Nachteile des *Warbeck* und des *Demetrius* gegenüberstellt – denn er mußte sich 1804 entscheiden, ob er jenen schon weit gediehenen Plan zu Ende führen oder diesen kaum erst begonnenen in Angriff nehmen sollte –, spricht für den *Demetrius*, daß er *ganz Handlung ist* und *viel für die Augen hat*, gegen den *Warbeck: keine rechte Handlung* (K, S. 115f.). Nachdem sich Schiller aber entschieden hatte, verwandte er aus den Materialien zum *Warbeck*, was nur irgend zu verwenden war. Auf einige Parallelen hat man hingewiesen, sie reichen jedoch viel weiter und erstrecken sich auf die gesamte Vorgeschichte, die meisten Personen und namentlich die Grundcharaktere der Helden. Um dies nur anzudeuten (K, Bd. 2, S. 116ff.): auch Warbeck ist (in seiner fingierten Geschichte) ein echtbürtiger Prinz, der als Kind ermordet werden sollte, gerettet wurde und unbekannt mit sich selbst im Hause eines Pflegevaters aufwuchs. Auch er tötet einen Gegner, wird erkannt und soll an der Spitze eines Heeres seinen Erbthron zurückerobern. Wie Demetrius nach der Enthüllung des Betrugs zum Werkzeug wird, so erscheint Warbeck, der wissentliche Betrüger, in seiner *Nullität bloß wie ein Gerät*. Ein *schlechter Mensch*, das Gegenstück jenes X, erschreckt ihn durch die Kenntnis seiner Vergangenheit. Vor Margareta, die die Rolle der Marfa mit dem Charakter der Marina verbindet, versucht er wie Demetrius den Schein in Realität zu verwandeln: *mit dem Namen ... habe ich wirklich ein kindliches Pflichtgefühl für sie angenommen* (Demetrius: *ich fühle aber wirklich eine Ehrfurcht gegen dich*, K, S. 159). Ja, die natürlich scheinende Legitimität seines Wesens faßt Schiller in dasselbe bedeutsame Bild: *er ist wie der wiedergefundene Sohn des Hauses, der verloren war*, (Demetrius: *er kommt wie das Kind des Hauses*, K, S. 100)[17]. Von den Nebenfiguren entsprechen sich auch Plantagenet und Romanow, Adelaide und Axinia, Stanley und Sapieha. Der genauere Sinn dieser Berührungen erschließt sich allerdings erst von der Anlage der Stücke und ihrer Helden aus. Daß der *Demetrius* den *Warbeck* nicht nur verdrängt, sondern ausgesogen und um seine Existenz gebracht hat, dürfte schon hier deutlich geworden sein.

Von den stofflichen Berührungen mit der *Jungfrau von Orleans*, auf die Schiller selbst mehrfach hinweist, war die Rede[18]. Die innere Verwandtschaft der drei Stücke zeigt sich in einem Strukturmoment, das sie von den anderen, auch von den Fragmenten, trennt. Der Keim des gesamten Geschehens liegt nämlich in einem bestimmten Faktum vor dem Beginn der Handlung, im Gebot der Himmelskönigin und im wissentlichen und im unbewußten Betrug. Schiller würde das nach der privaten Terminologie der Entwürfe einen *prägnanten Moment* nennen, dessen besondere Form er in den *Warbeck*-Papieren mehrmals mit dem Bild der *aufbrechenden Knospe* beschreibt; *alles, was sich ereignet, lag schon darin* (K, Bd. 2, S. 120, 144). Auf diesen Dramentypus trifft der Begriff

[17] Zum Begriff *Kinder des Hauses* vgl. F. Prader, *Schiller und Sophokles*, Zürcher Beitr. z. dt. Lit.- u. Geistesgesch., hrsg. v. E. Staiger, Nr. 7, 1954, S. 49ff. und B. v. Wiese, *Schiller*, S. 786ff.

[18] Vgl. auch an Körner, 25. 4. 1805: *Demetrius*, das *Gegenstück zu der Jungfrau von Orleans*.

dramatische Entwicklung" wörtlich zu. Ihm stünde in den anderen Stücken er des „Verwicklungsdramas" gegenüber, dessen Konflikt nach und nach us einer gleichgültigen Konstellation erwächst und erst am Ende unlösbar wird. Hier findet sich darum nur eine Peripetie, meist kurz vor dem Ende, während jene andere Form schon mit einer Peripetie einsetzt und den zweiten nd eigentlichen Glückswechsel in die Mitte verlegt. Im *Warbeck* verhindert iesen allerdings das Motiv des gewußten Betrugs, wofür der Anagnorismos m Ende nur einen schwachen Ersatz bietet. Darum hatte Schiller auch in enem Schema gegen das Stück eingewandt: *Betrug als Basis repugniert.*

Wir nennen zunächst weitere formale Kennzeichen des *Demetrius*, da die rage nach dem Sinn dieser Konfigurationen erst in der Interpretation der auptfigur ihre Antwort finden kann. Das Verwicklungsdrama, sagten wir, ührt aus der Weite der Konstellation in die Enge der Katastrophe. Das ntwicklungsdrama muß zuvor das eröffnende Faktum in diese Weite entalten, hat also grundsätzlich den doppelten Weg. Darum war Schiller in der *ungfrau von Orleans* nicht mit den konventionellen fünf Akten ausgekommen nd hatte zum Hilfsmittel eines Prologs gegriffen. Im *Demetrius* hilft er sich nders, nachdem er auf den Sambor-Akt verzichtet hat. *Weil die Handlung roß und reichhaltig ist, ... so muß mit einem kühnen Machtschritt auf den öchsten und bedeutungsvollsten Momenten hingeschritten werden.* Jeder dieser omente wird aber als ein *bestimmtes, ausgeführtes Gemälde* mit *eigener vollständiger Exposition* zum *für sich vollendeten Ganzen* geformt (K, S. 114). in Drama aus Einzeldramen also, ein neuer Schauspieltypus, der die Hiorientechnik der *Jungfrau* und des *Tell* mit der geschlossenen, aber nun ktweise vervielfältigten Form der anderen Dramen verbindet. Die Häufung er Peripetien ist nur die Folge dieses Verfahrens. Nicht allein das Ende eines elden, sondern auch sein Aufgang und sein Weg lassen sich so in charakteistischen Situationen beleuchten. Zugleich vergegenwärtigt sich eine ganze poche; nicht weniger als vier Zaren sind idealiter oder realiter anwesend: wan, Boris, Demetrius und Romanow.

Trotz dieser Auflösung in Einzelbilder verliert jedoch der Weg des Titelelden nichts von der strengen Folgerichtigkeit der Linie: Ursprung – Aufieg – Abstieg – Katastrophe. Es gibt außer der *Jungfrau von Orleans* nur och ein Stück, das diesen Typus repräsentiert, die *Räuber*, die in der Bedeutung er einzelnen Stufen dem *Demetrius* sogar näher stehen als jene. Allen dreien emeinsam ist die Interpretation des Ursprungs; er ist Stand der Unschuld, indlich-paradiesisches Sein, woran sich Karl Moor in der Peripetie (III, 2), Demetrius im Gespräch mit Kasimir erinnert. Dann trennen sich aber die Wege. Die Jungfrau folgt dem Gebot willenlos, Karl Moor und Demetrius verstehen ihre Mission als ein Gebot ihres Willens, wobei sich der Weltreiniger naturrechtlich, der Eroberer staatsrechtlich legitimiert. Beide handeln jedoch m Stand der Verblendung, Johanna mehr in dem einer Besessenheit, worin

die Antinomie von göttlichem Auftrag und Menschennatur zum Vorschein kommt. Die Peripetie stürzt sie in den Stand der Verzweiflung; Karl Moor und Demetrius werden an ihrer Sendung irre, Johanna fühlt nur ihre subjektive Unzulänglichkeit. Im idealischen Aufschwung des Schlusses vereinigen sich dann allerdings Karl Moor und Johanna gegen Demetrius. Will man die Gemeinsamkeit des ersten und des letzten Schillerschen Tragödienhelden genauer bestimmen, so müßte man sagen: im Aufstieg ist der Held das Subjekt seiner Taten, aber das Objekt seiner Idee; er hat diese gleichsam im Rücken und läßt sich von ihr treiben. Im Abstieg ist es umgekehrt; da treiben ihn seine Taten und die gesamte Realität, in die er sich verstrickt hat, und die Idee enthüllt sich vor seinen Augen als Ideologie und Wahn. Einfacher ausgedrückt: im Aufstieg will er, aber er ist blind, im Abstieg muß er, aber er ist sehend geworden. Die Peripetie ist, was das Wort sagt, Umkehr, gleichsam Wendung um 180°. – Diese zunächst vielleicht befremdlich scheinende Analogie von Karl Moor und Demetrius wird sich uns am Ende von einer ganz anderen Seite her bestätigen.

Mit der Frage nach dem linear-gegenständlichen Aufbau der Handlung erschöpft sich für Schiller jedoch das Kompositionsproblem nicht. Wie fast alle Entwürfe durchzieht auch den *Demetrius* eine zweite Schicht von Bemerkungen, in denen die Situationen, ihre Übergänge und ihre Folge auf ihre dramatische Wirkung geprüft werden. Dies sind jedoch nicht ad hoc angestellte bühnenpsychologische Überlegungen, sondern Zeichen einer spekulativ begründeten Auffassung in der Tradition des 17. und des 18. Jahrhunderts[19]. Die Tragödie ist für Schiller in erster Linie eine *Kunst des Affekts*[20], an den Affekten und ihrer *Gradation* erkennt man die tragische Qualität eines Dramas. Dabei bedeutet „Affekt" die Gemütserregung der dramatischen Person und zugleich die ihr nachfolgende Erregung des Zuschauers. Im Mitleidsbegriff kommt dies schon sprachlich zum Ausdruck, aber auch die Begriffe der Furcht, des Schreckens, des Rührenden, des Reinigenden usf. umfassen gewöhnlich beide Partner des Schauspiels. Das Gegenüber von Person und Zuschauer ist in der Einheit des Affekts „aufgehoben". Darum muß man Schillers Bemerkungen meistens zugleich subjektiv und objektiv nehmen, wie z. B. an der Stelle, wo er im Blick auf den *Gipfel der Handlung*, die Peripetie, sagt: *bis dahin ist alles Streben und Hoffnung; von da an beginnt die Furcht und das Unglück* (K, S. 114). Streben und Unglück gehören dem Helden, Hoffnung und Furcht teilt er mit dem Publikum. Ja, diese Furcht kann sich im Publikum wieder in eine mitvollziehende und eine gegenständliche trennen: man muß *für ihn zittern, vor ihm fürchten* (K, S. 226). In den Einzelcharakteristiken (allenthalben, namentlich

[19] Vgl. namentlich den Aufsatz *Über die tragische Kunst*, 1792, Säk.-Ausg., Bd. 11, S. 155ff. Diesen Bereich der Schillerschen Spekulation und Praxis in Erinnerung gebracht zu haben, ist namentlich das Verdienst Emil Staigers, vgl. Anm. 2. Vgl. auch Prader, *Schiller und Sophokles* (zum *Demetrius* S. 127ff.) und W. Schadewalt, *Zur Tragik Schillers*, in: *Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955*, S. 303ff.

[20] *Über die ästh. Erziehung des Menschen*, Säk.-Ausg., Bd. 12, S. 85.

K, S. 115, 219ff.) bevorzugt Schiller für Demetrius den neutralen Begriff des *Interessanten*, den des *Rührenden* spart er für schöne Charaktere und Situationen: Lodoiska, Boris' Ende, Axinia und Romanow, welcher einmal ausdrücklich eine *schöne Seele* genannt wird (K, S. 212), Demetrius' schmerzliche Erinnerung an die Jugendidylle kurz vor der Katastrophe u. a. Durch diese rührenden Intermezzi gliedert Schiller den Lauf der Hoffnung und Furcht und verschafft so jeder Partie die Selbständigkeit, deren sie nach dem oben geschilderten Kompositionsprinzip bedarf. Aber auch die Beschwichtigung der Affekte fehlt nicht. Romanows Vision *erhebt über das Stück hinaus und beruhigt das Gemüt durch ein erhabenes Ahnden höherer Dinge* (K, S. 154); denn es wird ihm hier gesagt, er solle *ruhig das Schicksal reifen lassen und sich nicht mit Blut beflecken* (K, S. 120). Die Katharsis bereitet sich also schon an einer bestimmten Stelle des Stücks vor, womit auch der dritte der aristotelischen Begriffe seinen Platz gefunden hat. In der Totalität der Affekte und ihrer Überwindung wird so dem Zuschauer der Genuß des *ästhetischen Zustands* gesichert, den Schiller noch vor kurzem, in der Vorrede der *Braut von Messina*, wieder als die *Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte* bestimmt hatte[21]. Am Ende seines Lebens ist er weiter denn je davon entfernt, die Tragödie als ein bloß gegenständliches Phänomen, sei es realer Vorgang oder ideelles Sinngefüge, zu betrachten. Nur auf dem Weg über den Zustand des Betrachters wird das Ideelle wirklich und das Reale wahr.

Wir können zunächst festhalten: Schiller komponiert sein letztes Drama aus einem begründenden Faktum in geschlossenen Situationsstufen, die ein klarer Weg hinauf und hinab verbindet und die Gradation der Affekte gliedert. Abgesehen von der Stufentechnik ist jedes Merkmal aus früheren, ja frühesten Dramen bekannt, und auch diese verwendet bekannte Elemente. Ein absolut Neues läßt sich im Bereich des Aufbaus nicht feststellen. In der Form müßte sich aber ein so radikaler Bruch mit dem Bisherigen, wie ihn ein Teil der *Demetrius*-Forschung behauptet, in erster Linie zeigen, wenn anders die Form nicht eine ästhetische Zutat, sondern die Verwirklichung der Konzeption ist. Fragen wir jetzt, was sich aus der Analyse der Titelfigur ergibt.

4.

Diese kann von Schillers erläuternden Notizen oder vom praktischen Befund und hierbei vom Aufgang oder vom Untergang des Helden ausgehen. Wir wählen den dritten Weg, weil sich an dieser Frage der Streit um Klassik oder Modernität des *Demetrius* entzündet hat.

Demetrius hält bis zuletzt an seiner Rolle fest. Kein Wort des Plans deutet darauf, daß er sie freiwillig preisgäbe und entsagend, sühnend, sich opfernd oder in welcher *erhabenen* Handlung und Haltung immer die Schillersche

[21] Säk.-Ausg., Bd. 16, S. 119.

Freiheit bekundete. Offenbar ist er ihrer nicht fähig. Aber nur er oder der Mensch überhaupt? Ist es das Individuum, das im Affekt befangen die Forderung des Absoluten nicht hört, oder ist es der Mensch, dem die neue, konkrete Einheit seiner Person die Flucht in die *heilige Freiheit der Geister*[22] verwehrt, so daß er zum Spielball der vernunftlosen Wirklichkeit wird?

Ob Einheit der Person oder nicht, lassen wir zunächst auf sich beruhen. Bloß aus der Tatsache, daß Demetrius keine Freiheit zeigt, läßt sie sich nicht erweisen, und sie zu generalisieren, verbietet schon die Existenz verschiedener *edler* Charaktere, die dezidierte Beispiele der Freiheit geben. Die andere, die Klassizitäts-These, könnte sich auf ein wichtiges Wort berufen. Nach der Enthüllung des Betrugs ruft Demetrius aus: *ich und die Wahrheit sind geschieden auf ewig!* (K, S. 102) – als ob es ihn nicht bloß ein Wort kostete, diese Wahrheit wiederherzustellen. Gewiß darf er die Völker, die an ihn glauben, in diesem kritischen Moment nicht *in die Anarchie stürzen* (ebda.) und muß zunächst als Rolle weiterspielen, was bisher Ausdruck seiner Natur war. Aber irgendwann hätte er den Betrug bekennen und sich damit *moralisch entleiben*[22], als sittliche Person bekunden müssen, wenn ihm Schiller das Prädikat eines erhabenen Charakters zugedacht hätte. Unter der Wahrheit, von der er jetzt auf ewig geschieden zu sein glaubt, versteht er offenbar etwas ganz anderes: die Legitimität, die nach der Enthüllung des Betrugs allerdings dahin ist. Und dieses Mißverständnis beweist, daß er der Reflexion auf das Sittengesetz nicht fähig ist.

Ist er darum reines Affektwesen, wie die Klassizitäts-Theorie will? Keineswegs. Er besitzt zwar nicht die sittliche Freiheit der Selbstverleugnung, in der sich das bedingte Wesen dem Unbedingten unterwirft, aber er zeigt wiederholt die Naturfreiheit der Selbstbestimmung, die den Affekt bezwingt und z. B. auch Wallensteins Ende und sogar die großen Verbrecherschicksale auszeichnet. Und ebenso kennt er zwar nicht die Absolutheit der Idee jenseits der endlichen Person, aber sein personales Verhalten ist, namentlich im Aufstieg, von eindeutig idealen Zügen geprägt. Schiller wird nicht müde, uns die *edle Hoheit seines Charakters* (K, S. 104) vor Augen zu führen. Nach der Entdeckung seiner Geburt äußert sich diese gar im Gedanken der Humanität (K, S. 72f.):

> *Bewahre Menschlichkeit in mir und Liebe*
> *Zum Menschen, hohe Macht, die mich gelenkt.*

den Demetrius freilich in charakteristischem Widerspruch nicht vom Willen zur Selbststeigerung ablösen kann:

> *Macht braucht kein Herz; Der Wille nur allein*
> *Spricht in den Handlungen das Leben aus.*

[22] *Über das Erhabene*, Säk.-Ausg., Bd. 12, S. 279.

Nur im sittlich-absoluten Sinne vermißt man also Freiheit und Idee, im naturhaft-personalen sind sie vorhanden; sie sind nicht aus der Person, sondern gleichsam in sie verschwunden. Der schuldlose, hochherzige Jüngling wird zum verzweifelten Betrüger und Despoten; der ganze Mensch will das Beste und der ganze Mensch, nicht nur sein Leib, geht zugrunde. Und hierin liegt, wenigstens nach einer unter mehreren Notizen Schillers, das Tragische (K, S. 204):

Demetrius wird eine tragische Person, wenn er durch fremde Leidenschaften, wie durch ein Verhängnis, dem Glück und dem Unglück zugeschleudert wird, und bei dieser Gelegenheit die mächtigsten Kräfte der Menschheit entwickelt, auch die menschliche Verderbnis zuletzt erleidet.

Die These von der unklassisch-modernen Einheit der Person scheint sich bestätigt zu haben. Wir müssen jedoch zunächst einen anderen Umstand erwähnen. Die Mehrzahl der Notizen zum Charakter des Helden, wie er sich vor dem Glückswechsel darbietet – denn dieser *verändert seinen ganzen Charakter* (K, S. 220) –, gilt keineswegs dem, wie auch immer, philosophisch zu fassenden Wesen, sondern der psychologischen Erscheinung dieses Wesens. Der hypothetischen Einheit steht hier aber eine merkwürdige Vielfalt gegenüber. Sie entstehungsgeschichtlich als Ausdruck verschiedener Konzeptionsschichten zu erklären, ist nicht möglich; denn auf allen Arbeitsstufen, die Kettner gesondert hat, finden sich dieselben Bestimmungen. Im ganzen lassen sich vier Gruppen unterscheiden: Demetrius ist der *liebenswürdigste und herrlichste Jüngling, der die Gnade Gottes hat und der Menschen* (K, S. 205, vgl. S. 88, 223 u. a.). Das könnte auf die Grazie der schönen Seele deuten; aber Romanow ist die schöne Seele des Stücks. Dann wird ihm eine *unbändige, feroce, wilde, unabhängige Natur* und ein *kurzes, entschiedenes, entschlossenes Wesen* zugeschrieben (K, S. 89, vgl. S. 121, 211 u. a.). Dazu treten aber *Größe des Sinnes und des Muts, ernster Charakter* und *königliche Gesinnung;* in Glück und Unglück zeige er sich *wirklich fürstlich* (K, S. 122, 130, 235). Und schließlich ist vom *Barocken, Rätselhaften, Wunderbaren seines Wesens* die Rede, ja von einer *gewissen Göttersstimme* in ihm, die seinen *Ehrgeiz* und sein *ungeheures Streben ins Mögliche* rechtfertige (K, S. 93, 125). Eigens verneint wird alles *Weiche* und *Sentimentale* (K, S. 211). Diese Bemerkung ist sehr wichtig; denn sie schließt, auch wenn man sentimental nur mit empfindsam wiedergibt, den ganzen Bereich des Sichfühlens, Sichbetrachtens und Sichgebens aus. Was Demetrius ist, das ist er aus sich heraus, nicht auf sich zu. Dem entsprechen aber die vier Grundelemente des Liebenswürdigen, Freien, Edlen und Wunderbaren durchaus. Die zunächst befremdende Widersprüchlichkeit der Bestimmungen reduziert sich auf eine in Entfaltungen gedachte Grundphysiognomie, die etwa in der Mitte zwischen den längst bekannten Begriffen *Anmut* und *Würde* liegt. Diese waren jedoch spekulativ-anthropologisch, nicht psychologisch gemeint. Schillers weitverstreute Bemerkungen zum Charakter seines Helden sind also zwar an ihrer Stelle jeweils rein psychologisch zu verstehen; sie beschreiben

sein faktisches Verhalten in einer faktischen Situation. Gleichwohl sind sie Ausdruck eines Grundwesens, das den Bereich des Psychologisch-Zufälligen überschreitet und im Sinne eines metaphysischen Prinzips, einer Grundmöglichkeit des menschlichen Seins konzipiert ist.

Die Vielfalt der Wesensbestimmungen widerspricht in der Tat nicht der These von der Einheit der Person. Sie bestätigt sie sogar, aber ganz anders, als sie von ihren Vertretern gemeint war. Die Person des Demetrius ist in sich eins und ganz, nicht, weil sie *nicht mehr* gespalten wäre, sondern weil sie *noch nicht* gespalten ist. Er ist kein moderner, Kleistischer, Hebbelscher, sondern ein durch und durch Schillerscher Typus. Das ist näher zu erläutern.

Das Problem der Einheit der Person hat Schiller bekanntlich in den drei großen philosophischen Abhandlungen beschäftigt. Wie läßt sich der Kantische Dualismus überwinden? ist eine ihrer Grundfragen. In *Anmut und Würde* findet er den Begriff der *schönen Seele*, in der *Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren* und *das Ideal als Natur wirkt*[23]. Aber die schöne Seele bleibt eine Gunst der Natur; auch der Mensch der Kultur, der schon in getrennten Wesenshälften existiert, soll diese zur Einheit bringen können. Dazu bedarf es eines Vermittelnden, das Schiller in der nächsten Schrift im *ästhetischen Zustand* entdeckt. In ihm ist der Mensch zugleich *Null* und *Alles*, d. h., er ist auf nichts bestimmtes fixiert, sein ganzes Wesen ist im Spiel, er ist der Totalität möglicher Objekte geöffnet. Schiller nennt diesen im Grunde mystischen Schwebezustand mit einem schwerfälligen Begriff: *ästhetische Bestimmbarkeit*, nämlich im Gegensatz zur Bestimmtheit durch die Sinne und zur Selbstbestimmung durch die Vernunft, die sich in ihr vermitteln[24]. Aber kann dieser transitorische Zustand nicht Dauer erhalten, ja ist er in einer bestimmten Kategorie von Menschen nicht überhaupt schon zum personalen Habitus geworden? Diese Frage beantwortet die dritte Abhandlung mit dem Begriff des *naiven Charakters*, dem im Sinne der zweiten sogar ausdrücklich *grenzenlose Bestimmbarkeit* zugeschrieben wird[25]. Damit kehren wir zum *Demetrius* zurück.

An drei Stellen der Papiere formuliert Schiller Wesen und Tragik seines Helden grundsätzlich; dabei fällt an zweien das Stichwort: nicht sentimentalisch, sondern naiv. Eine dritte wiederholt dieses Stichwort im Zusammenhang mit einer bestimmten Situation. Die Stellen lauten:

Er erscheint zuerst im Stand der glücklichen Unschuld, denn das ist eben das Tragische, daß ihn die Umstände zuletzt in Schuld und Verbrechen stürzen. Seine Unschuld ist keineswegs sentimental (K, S. 205).

Nichts Sentimentales darf aber hier statthaben; das Sentiment muß immer naiv bleiben. Er glaubt an sich selbst, in diesem Glauben handelt er und daraus entspringt das Tragische (K, S. 143).

[23] Säk.-Ausg., B. 11, S. 222 und Bd. 12, S. 197.
[24] *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Säk.-Ausg., Bd. 12, S. 76ff.
[25] *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Säk.-Ausg., Bd. 12, S. 164f.

Die Antwort des Demetrius atmet ein edles Selbstvertrauen und eine erhabne Naivetät, welche ihm gleich die Herzen gewinnt (K, S. 173).

Demetrius ein naiver Charakter – darin liegt offenbar der Schlüssel zum Verständnis seines Wesens. Sein Verhalten und sein Schicksal – der Glaube an sich selbst und das Tragische – entspringen daraus; das ist später zu erläutern. Zugleich besagen diese Äußerungen, daß Demetrius immerzu dieser naive Charakter ist, in seinem geschichtslosen Ursprung – seine Unschuld ist nicht sentimentalisch, d. h. nicht gesucht oder affektiert, sondern natürlich – wie auch in seinem Weg durch die Geschichte –, sein Sentiment, d. h. seine Empfindung und ihre Reflexion in der Rede, bleibt immer naiv (Schiller unterstreicht dieses wichtige Wort), und zwar gerade an den Stellen, wo er politisch handelt und sich geschichtlich verantworten muß; die dritte Bemerkung bezieht sich auf sein erstes öffentliches Auftreten vor dem Reichstag zu Krakau, die zweite knüpft an die Szene des Grenzübertritts an, wo er einen Augenblick zögert, den unabsehbaren Krieg in die friedlich vor ihm liegende Heimat zu tragen.

Im Begriff des naiven Charakters ist die Einheit der Person des Demetrius erklärt. Denn der Naive *ist Natur* – der Sentimentalische *sucht die verlorene* – und die Natur ist *ewige Einheit mit sich selbst*[26]. Diese ist aber, wie aus der Definition hervorgeht, keine gemachte oder wiederhergestellte, sondern eine ursprünglich und vor jeder Trennung bestehende Einheit. Im Ich des Helden kommt in der Tat nicht eine nicht mehr, sondern eine noch nicht gespaltene Existenz zum Vorschein. Der Kantische Dualismus ist überwunden, aber nicht zugunsten eines modernen, realistischen Personalitätsbegriffs, sondern im Sinne einer von Schiller längst und im Zentrum seines Philosophierens entworfenen Konzeption des Menschen. Will man also im Blick auf die Hauptfigur von einer Wendung des späten Schiller sprechen, dann ist sie kein Aufbruch ins Neue und Unbekannte, sondern allenfalls eine Wendung im Eigenen. Auf die sentimentalischen oder sentimentalisch endenden Helden des klassischen Dramas, Max Piccolomini, Maria, Johanna, Don Cesar und Tell, die in der Reflexion auf die Idee die Freiheit gewinnen, folgt hier der naive, der sie nicht gewinnt, weil er der Reflexion auf ein Absolutes nicht fähig ist, sie aber dafür in einer ganz anderen, dem sentimentalischen Helden nicht zugänglichen naturhaften Weise schon besitzt. Ob dieser Typus in Schillers Werk wirklich neu ist, wird sich zeigen.

Zunächst müssen wir jedoch dem Mißverständnis vorbeugen, diese Interpretation erliege nun doch jener Gleichsetzung von Theorie und Dichtung, die oben abgewehrt war. Dazu ist eine kurze methodische und sachliche Erörterung der Begriffe *naiv* und *sentimentalisch* nötig.

[26] *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Säk.-Ausg., Bd. 12, S. 163, 183, 187.

5.

Der Titel *Über naive und sentimentalische Dichtung* läßt eine Abhandlung über zwei, richtiger die zwei Arten der Poesie erwarten. In der *Horen*-Fassung der Schrift hieß aber der erste Teil *Über das Naive*, er faßte seinen Gegenstand also generell und wandte ihn dann nur auf die Dichtung an. In der Abhandlung bezeichnen die beiden Begriffe bekanntlich nicht nur Dichtungs- und Dichtertypen, sondern auch Menschenarten und Geschichtsperioden. Im Vokabular der dramatischen Entwürfe dienen sie der Charakteristik von Personen, Situationen, Reden, dramatischen Wirkungen usf. Sie repräsentieren also ein quer durch die verschiedensten Phänomenbereiche führendes Bedeutungsfeld und sind als generelle Kategorien zu verstehen, die nur unter anderem auch zur Klassifikation der Dichtung nützlich sind. Das bedeutet aber, daß sie nicht primär dichtungspsychologisch oder anthropologisch oder geschichtsphilosophisch, sondern ontologisch gemeint sind. Sie bezeichnen zwei antithetische Seinsweisen und nur als solche dann auch zwei Möglichkeiten der Dichtung, des Menschen, der Kulturgeschichte usf. Aus ihrer Vereinigung kann eine dritte, das sentimentalisch wiedergefundene Naive, hervorgehen.

Zu demselben Ergebnis führt die Beobachtung, daß Schiller die Begriffe in der Abhandlung nicht eigentlich definiert, sondern an Beispielen erläutert. *Naiv* sind die Natur, die Kinder, die Frauen, die Griechen, die goldene Zeit u. a., aber sie sind es immer nur grad- und annäherungsweise, offenbar, weil das reine Sein im Seienden immer schon gebrochen erscheint. Es entzieht sich daher der Definition, weil es vielmehr deren Voraussetzung ist, Horizont, in dem sich Seiendes erst in seiner Bestimmtheit erfassen, d. h. definieren läßt. Mit den Begriffen *naiv* und *sentimentalisch* deutet Schiller also auf eine ursprüngliche Denkform, in der sich ihm Phänomene artikulieren und in ihrer Seinsweise, dem objektiven Korrelat dieser Denkform, verständlich werden. Diese Denkform praktiziert er aber in der Konzeption seiner Dichtungen längst, ehe die beiden Begriffe spekulativ gefunden sind und auch dann nur einen Ausschnitt des Gesamtphänomens begreifen. Dies auszuführen, ist hier freilich nicht der Ort. Soviel dürfte jedoch deutlich geworden sein, daß wir uns mit den Begriffen in einem Bezirk der Schillerschen Grundlagen befinden, der sachlich und zeitlich die Abhandlung weit überschreitet. Sie ist, unbeschadet ihrer unmittelbar spekulativen Bedeutung, ein mehr oder minder vollkommener Versuch, sich wesentlicher eigener Voraussetzungen nachträglich zu vergewissern – die Eule der Minerva beginnt auch hier erst in der Dämmerung ihren Flug.

Versteht man so die Begriffe *naiv* und *sentimentalisch* als Zeichen einer übergreifenden Denkform, die sich in der Dichtung ebenso wie in der Philosophie manifestieren muß, weil Schillers Geistesart hüben und drüben wirksam ist, dann entgeht man der Gefahr, Philosopheme und dichterische Gestalten

unmittelbar und abstrakt zu identifizieren. Dafür gewinnt man die Möglichkeit, ihren stets mittelbaren, aber konkreten Zusammenhang einzusehen, ja man versteht erst, wie Schiller Begriffe der Ästhetik in den dramatischen Entwürfen als persönliche Stichworte zur Kennzeichnung bestimmter Sachverhalte verwenden konnte[27]. Um sie nun der Interpretation nutzbar zu machen, versuchen wir ihren Gehalt, nicht im Sinne einer rationalen Definition, sondern ihres gleichsam physiognomischen Grundwesens in wenigen Sätzen zu entwickeln.

Die zentrale Bestimmung lautete: der Naive *ist* Natur, der Sentimentalische *sucht* die verlorene, und zwar in der Form des Ideals; denn was nicht mehr gelebt wird, muß gedacht werden. Natur aber ist: ***Bestehen durch sich selbst, Dasein nach eignen Gesetzen, ruhiges Wirken aus sich selbst, ewige Einheit mit sich selbst***[28]. Schiller meint – darin berührt er sich mit dem gesamten Denken seiner Zeit – eine Existenz aus sich selbst, nicht von Gnaden eines anderen Existierenden, eine natura naturans in Analogie zum Gottesbegriff. *Naiv* ist, was diese Existenz lebt, *sentimentalisch*, was sie sucht, weil es sie nicht lebt. Der Naive ist also in sich und vollzieht sich aus der fraglosen Einheit seiner Person; der Sentimentalische ist außer sich und existiert aus dem Bezug zum gesuchten Ideal. Sofern aber In-sich-sein sich selber genug ist und keiner Ergänzung von außen bedarf, existiert der Naive unendlich; und sofern Außersich-sein auf den gegebenen Gegenstand angewiesen und also in sich selbst unvollständig ist, existiert der Sentimentalische endlich. Die Unendlichkeit der *Göttlichkeit* des Naiven besteht darin, daß er aus sich selbst ist, was er ist, die Endlichkeit des Sentimentalischen darin, daß er suchend sich transzendieren muß, um zu sein. Dabei entdeckt er aber im gegenständlichen Ideal gerade das Unendliche, das dem Naiven immer verborgen bleibt, weil er selbst unendlich ist. Der Naive – so können wir abschließend sagen – ist durch absolutes Sein, der Sentimentalische durch das Bewußtsein des Absoluten gekennzeichnet.

Hält man sich diese Grundphysiognomie des Naiven vor Augen, so wird man einen Helden erwarten, der in allem, was aus ihm selbst kommt, sicher und frei und mit der Anmut eines Gottes erscheint. Alles aber, was ihm von außen widerfährt, wird ihn, da er es reflektierend nicht zu bewältigen imstande ist, im Kern seiner Existenz treffen, auch wenn es diese zunächst zu fördern, ja auf die Bahn ihrer höchsten Bestimmung zu heben scheint. Denn der Naive ist nicht Gott, er ist nur vergleichsweise absolut wie ein Gott und existiert in einer

[27] Gerhard Storz erklärt in seinem Buch *Der Dichter Friedrich Schiller*, 1959, S. 504: „Wir sollten endlich aufhören, den dramatischen Dichter, den großen Künstler gefangenhalten zu wollen im verwinkelten Gebäude seiner philosophischen Spekulation. Sie lag weit hinter ihm, als er den 'Demetrius' plante. Vor seinem inneren Auge standen jetzt Gestalten und Begebenheiten, tragische Figuren und dramatische Strukturen, nicht mehr Ideen." Wir würden sogar einen Schritt weiter gehen: er hat niemals im Drama Spekulationen gedichtet, aber er hat immer seine Gestalten in demselben Horizont der Geistesart entworfen, dem auch, mit anderen Mitteln und Zielen, seine Spekulation entwachsen ist. Wie erklärten sich sonst jene Stichworte im *Demetrius* und in anderen Fragmenten?

[28] Säk.-Ausg., Bd. 12, S. 162f.

endlichen Welt, in der sich seine Unendlichkeit nur im geschützten Bezirk der Idylle entfalten kann. Darum also war vom *Wunderbaren seines Wesens* die Rede, von der *Gnade Gottes und der Menschen*, die auf dem *herrlichsten Jüngling* zu ruhen scheine, von der *Götterstimme*, die ihn treibe. Man könnte dazu aus der Abhandlung zitieren: *er verfährt nicht nach erkannten Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes*[29]. Darum notiert Schiller, auf dem Reichstag spreche Demetrius *aus Gewalt der Natur* (K, S. 168) und *gütig wie die Sonne* erscheine er bei seinem Siegeszug (K, S. 154). Der Preis für diese gottähnliche Existenz aus sich selbst ist aber die Unkenntnis des eigenen Wesens. Ausdrücklich wird gesagt, es liege eine *Dunkelheit* über seinem Sinn (K, S. 28), die wiederum die Abhandlung mit dem Satz erklärt, daß *das Genie* (sc. das naive) *immer sich selbst ein Geheimnis bleibt*[29].

Scheint nun auch die Interpretation des Demetrius in sich selbst gesichert, so könnte es doch befremden, daß uns ein solcher Charakter aus den anderen Dramen nicht bekannt ist. So ist es jedoch nicht. Derselbe Warbeck, der fast seine ganze Geschichte an Demetrius abgeben mußte, teilt ihm auch seinen Charakter mit. Auch er handelt *nicht sentimentalisch, sondern realistisch, ... aus Natur und ohne Reflexion* (K, Bd. 2, S. 144), wobei man hinzufügen muß, daß nach der Abhandlung der Realist der Naive, doch ohne genialische Züge ist, so daß sich in Schillers abkürzender Schreibart beide Begriffe vertreten können. Darum finden sich in den *Warbeck*-Papieren fast alle Kennzeichen des naiven Demetrius. Auch er *steht da wie ein beglückendes Wesen* (ebda., S. 135), auch über ihm liegt *eine gewisse poetische Dunkelheit* (ebda., S. 117), ja er *flieht die Klarheit über seinen Zustand* (ebda., S. 118). Die *physischen Bedrängnisse* hindern ihn, *seinem moralischen Gefühl nachzugeben* (ebda.), eben weil es nur dunkles Gefühl, nicht sentimentalisch erkannte Pflicht ist. So schont er denn auch den jungen Plantagenet nur, weil ihn das Kind rührt, und seine Moralität, in der Schiller *nicht den kleinsten Knoten* lassen wollte[30], rettet nicht die späte Entdeckung seiner Geburt — der Betrug bleibt, was er ist —, sondern allein sein naiver Charakter, dessen Moralität Natur ist. Vor allem aber zeigt sich jetzt, wie eng das Motiv des Betrugs mit dem naiven Charakter verbunden ist. Nur der Naive kann betrügen, weil ihm die Absolutheit des Sittengesetzes fremd ist, und einer Tragödie des Betrugs kann nur der Naive mit seiner ganzen, ungeteilten Existenz erliegen. Person, Thema und Kompositionsform bedingen sich in Schillers letzten Entwürfen wechselseitig.

6.

Die Prämissen sind genannt, um die Tragödie der Demetrius zu entwickeln. An drei z. T. schon zitierten Stellen äußert sich Schiller über das Tragische im Schicksal seines Helden. Wir geben sie nochmals in etwas verändertem Ausschnitt:

[29] Säk.-Ausg., Bd. 12, S. 174. [30] An Körner, 13. 5. 1801.

Demetrius wird eine tragische Person, wenn er durch fremde Leidenschaften, wie durch ein Verhängnis, dem Glück und dem Unglück zugeschleudert wird (K, S. 204).

. . denn das ist eben das Tragische, daß ihn die Umstände zuletzt in Schuld und Verbrechen stürzen (K, S. 205).

Er glaubt an sich selbst, in diesem Glauben handelt er und daraus entspringt das Tragische (K, S. 143).

Leidenschaften – Umstände; das könnte auf zwei entgegengesetzte Konzeptionen, eine Charakter- und eine Schicksalstragödie, schließen lassen. Aber es sind *fremde* Leidenschaften, unter deren Diktat er nicht mehr er selbst ist. Sie gleichen dem *Verhängnis* und schleudern ihn auch dem *Glück* zu. Also stünde schon sein Aufstieg im Zeichen der Selbstentfremdung? Bei dieser Frage müssen wir einsetzen. Die Antwort liegt in seinem *Glauben an sich selbst.* Die dritte der zitierten Stellen fährt nämlich fort:

Gerade diese Sicherheit, womit er an sich selbst glaubt, ist das Furchtbare.

Nicht seit der Enthüllung des Betrugs, sondern schon seit der Entdeckung seiner fürstlichen Geburt ist Demetrius eine *tragische Person.* Denn sein Glaube an sich selbst, der hier beginnt, ist nicht, wie es zunächst scheint, seine Stärke, sondern sein Verhängnis, weil er auf einer äußeren Legitimation beruht und in dem Augenblick zerbricht, wo diese fällt. Das Wort vom Glauben an sich selbst ist die beherrschende Formel der *Demetrius*-Papiere; wohl über dreißigmal begegnet sie hier und auch in den fertigen Partien. In ihr liegt der zweite Schlüssel zum Verständnis des Werks. Wir versuchen zunächst, das Phänomen aus den Voraussetzungen des naiven Charakters zu entwickeln.

Ein rein naiver Charakter braucht nicht an sich zu glauben; denn er ist bei sich selbst und existiert aus der fraglosen Einheit der Natur. Ein rein sentimentalischer Charakter kann nicht an sich glauben; denn er ist nicht bei sich selbst und sucht die Natur im Ideal. Ein Glaube an sich selbst entsteht vielmehr dann, wenn der Naive aus seinem Wesen tritt und die Natur, die er ist, zu suchen unternimmt, d. h., wenn er sich selbst idealisiert. Er bleibt dann naiv, sofern er in diesem Glauben sich besitzt, aber er verfährt sentimentalisch, sofern er des Glaubens bedarf, um sich zu besitzen. Er hat sich in seiner Substanz nicht geändert, aber er hat die äußere Form des sentimentalischen Charakters angenommen. Eben das meint Schiller, wenn er an der schon zitierten Stelle sagt, Demetrius zeige in seinem *begeisterten Glauben an sich selbst* eine *erhabene Naivetät.* Denn Erhabenheit ist das Vorrecht des Sentimentalischen; der Naive kann Schönheit zeigen.

Auf denselben Zusammenhang deutet auch der andere uns schon bekannte Satz: *das Sentiment muß immer naiv bleiben,* wobei unter Sentiment nicht die unmittelbare, sondern die reflektierte und sprachlich ausgedrückte Empfindung zu verstehen ist. Denn was ist eine naive Reflexion? Eine Reflexion, die

nur Faktisches, aber nicht das Ideal in seiner Idealität zu erfassen imstande ist. Der Naive, der sentimentalisch verfährt, setzt an die Stelle des ursprünglichen Gefühls – denn nur fühlend ergreift er das Rechte – die ihm ungemäße Reflexion auf ein Äußeres. Da es aber sein Wesen ist, zu sein, nicht zu denken, so muß, was er denkend findet, wiederum etwas sein, das ist, nicht etwas, das nur gedacht werden kann wie das Ideal. Und so ist es: Demetrius bindet sich an die Tatsache seiner Geburt, nicht an das Sittengesetz. Das Gesetz der Legitimität, das er hieraus ableitet, ist wesentlich nicht ein Imperativ (wie das Ideal), sondern ein Indikativ. Er sagt nicht: ich soll, sondern: ich bin – nämlich der rechte Zar.

Eine andere grammatische Metapher mag das verdeutlichen: Der Naive existiert präsentisch. In jedem Augenblick ist er er selbst und ganz das, was er ist. Der Sentimentalische existiert futurisch. Angewiesen auf die Suche nach dem Ideal und dessen Verwirklichung ist er seiner Gegenwart ständig voraus. Der Naive, der wie Demetrius sentimentalisch verfährt, existiert hingegen präterital. Er bindet sich an sich, den Gewordenen, er meint sich als den, der durch seine Vergangenheit qualifiziert ist – in diesem Falle durch die Geburt. Demetrius' Siegeslauf ist ein Stürmen in die Zukunft mit rückwärts gewandtem Blick.

In dieser Perversion der Zeit kehrt sich das Verhältnis von Sein und Seiendem um. Das Sein, das der Naive ist, wächst dem Sentimentalischen aus der unendlichen Zukunft zu. Jenes gibt Demetrius auf, diesem öffnet und verschließt er sich zugleich, da er es auf ein Seiendes, auf das Faktum seiner Geburt, gründet. In letzter Instanz ist diese Perversion christlich gedacht. Was dem Christen verwehrt ist, ist das *Sich-rühmen*[31], das Pochen auf das, was er schon ist und aus seiner Vergangenheit mitgebracht hat. Bedingungslos soll er sich der Zukunft überantworten: *Ich vergesse, was dahinten ist, und strecke mich zu dem, was da vorne ist*[32]. Damit berühren wir einen theologischen Horizont, der in charakteristischen Metamorphosen Schillers gesamte Dichtung, selbst und gerade in ihrer extrem idealistischen Phase trägt. In der Form der Tragik wird sich uns das erneut bestätigen.

Die theologische Analogie erstreckt sich hier freilich allein auf die Struktur des Zeitverhaltens. Demetrius' Berufung auf seine Vergangenheit wird nicht sittlich, im Sinne der superbia, interpretiert. Schiller hat, wie sich sogleich zeigen wird, sogar alles getan, um ihn derentwegen zu entlasten. Aber auch seine schuldlose Verstrickung in den Betrug ist nicht das tragische Motiv. Diesseits von Schuld und Unschuld leitet Schiller, wie wir sahen, *das Tragische* allein aus seinem Glauben an sich selbst ab. Nicht daß er seine Existenz auf einen Irrtum, sondern daß er sie überhaupt auf eine Voraussetzung gründet, da sie doch als naive ihre eigene Voraussetzung ist, macht ihn zur tragischen Person. Indem er sich legitimiert, weicht er aus seinem, keiner Legitimation

[31] 1. Kor. 4, 7; Gal. 6, 14. [32] Phil. 3, 13.

bedürftigen Charakter, und nur, daß er sich falsch legitimiert, setzt sein besonderes, tragisches Schicksal in Gang.

Nun hatte Schiller an jener Stelle hinzugefügt: *gerade diese Sicherheit, womit er an sich selbst glaubt, ist das Furchtbare* (K, S. 143). Hierin liegt ein zweites, die Tragik verschärfendes Motiv. In dem *dunklen hoffnungsreichen Zustand* seines Anfangs (K, S. 84) schien nämlich Demetrius, im Kontrast zu seiner subalternen Stellung, *zu etwas Höherem bestimmt* zu sein (K, S. 108). Zudem waren ihm *außerordentliche Dinge prophezeit* (K, S. 235). Er wird als Zarewitsch entdeckt, und die Ahnung erklärt sich wunderbar. Eben diese Erklärung ist aber das „proton pseudos"; denn in jenem dunklen Drang sprach nichts als die Götterstimme des Naiven, die keiner Erklärung bedarf und keine Erklärung verträgt. Indem sich Demetrius legitimiert, weicht er, so sagten wir, aus seinem naiven Charakter. Indem er diese Legitimation als Erklärung seines dunkelmächtigen Gefühls versteht, kehrt er in ironischer Perversion in seinen Charakter zurück. Die furchtbare Sicherheit seines Selbstvertrauens ist der Ausdruck dieser Perversion der Existenz, worin sich die Perversionen der Zeit und des Seins vollenden. Hier wurzelt die Tragik des Demetrius; aus diesem Ansatz entwickelt sich alles Weitere folgerecht. Wir bezeichnen nur die wichtigsten Stationen.

In den kometengleichen Aufstieg seines Helden hat Schiller jene merkwürdige Szene eingeschoben, in der er beim ersten militärischen Mißerfolg an seiner Sache verzweifelt und sich den Tod geben will (K, S. 147f.). Angesichts der ungeheuren Stoffülle hätte er, meint man, auf diese Episode leicht verzichten können. Wie ein Stoßseufzer klingt es, wenn er einmal notiert: *es muß soviel geschehen, es ist soviel zu zeigen* (K, S. 143). Wenn er dennoch nicht auf diese Szene verzichtet, so kann das nur in der Überlegung geschehen sein, daß sich die anfänglich übersteigerte Sicherheit des Glaubens an sich selbst erst in ihrem Gegenstück, dem haltlosen Verlust dieser Sicherheit, völlig erklärt. Erst die Negation beweist, daß Demetrius nicht imstande ist, den Kreis des Tatsächlichen zu verlassen: wie er seine Sache auf das Faktum seiner Geburt stellt, so verzweifelt er an seiner Sache beim Faktum des Mißerfolgs. Und ein drittes Faktum, Soltikows Übertritt auf seine Seite, stellt sein Selbstvertrauen wieder her und *gibt seinem Glück den Schwung*. Ausdrücklich notiert Schiller das Motiv: *der Effekt des Glaubens anderer* (K, S. 219).

Sein *begeisternder Glaube an das Glück* (K, S. 205), den er mit Wallenstein teilt, ist wiederum ein Zeichen seiner naiven Wirklichkeitsbindung. In Tula wird ihm auf dem Gipfel seines Glückslaufs die zarische Kleidung gebracht. Er begrüßt sie als ein *vollendendes Pfand der Wirklichkeit* (K, S. 100). Am deutlichsten aber muß sich die Realitätsbindung des naiven Charakters bei der Enthüllung des Betrugs aussprechen (K, S. 101f.). Wir sagten schon: unter der *Wahrheit*, von der er jetzt *auf ewig geschieden* zu sein glaubt, versteht er die Legitimität, nicht die sittliche Wahrhaftigkeit. Er fährt fort: *soll ich mich als*

Betrüger selbst entlarven? – als ob er nicht der Betrogene wäre, der sich in einem freimütigen Bekenntnis sittlich entlasten könnte. Nur die Tatsache des Betrugs steht vor seinen Augen, und er ruft aus: *du hast mir das Herz meines Lebens durchbohrt, du hast mir den Glauben an mich selbst entrissen* – den Glauben, der auf einer Tatsache beruhte. Darum: *zerfallen bin ich mit mir selbst!* Sein und Bewußtsein können sich trennen, weil sie sich in der Paradoxie einer sentimentalischen Naivität nur für eine Weile scheinhaft verbunden hatten.

Damit ist der Abstieg eingeleitet, in dem Demetrius, zwischen Despotie und Menschenliebe schwankend, schließlich zu einem *Mittel* und einer *Nebensache* wird – davon war die Rede. Der befremdliche Verzicht auf einen Akt der sittlichen Freiheit in der Katastrophe, von dem wir ausgegangen waren, erscheint jetzt als der folgerechte Abschluß eines Charakterbildes, das nicht auf sittliche, sondern auf Naturfreiheit angelegt ist. Da diese Naturfreiheit zwar absolute Freiheit, aber nicht Freiheit zum Absoluten ist, kann sie sich auch gegen die Natur richten, der sie entspringt. Es überrascht nach allem Gesagten nicht, daß Schiller in der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* gleichsam den Fall des Demetrius in abstracto vorgezeichnet hat: *Es ist daher unvermeidlich, daß der Mensch ..., wenn er sich durch die Freiheit seines Verstandes aus der Herrschaft der Gefühle begibt, ohne durch Gesetze der Vernunft dazu getrieben zu werden, d. h. wenn er die Natur aus bloßer Freiheit verläßt, so lang' ohne Gesetz ist, mithin der Phantasterei zum Raube dahingegeben wird*[33].

7.

Schiller hat die in der Einheit ihres Wesens und in der Folgerichtigkeit ihrer Entwicklung überragende Gestalt seines Helden in die Mitte eines Ensembles der verschiedenartigsten Charaktere gestellt. Aus zahllosen Notizen geht hervor, daß es ihm dabei stets auf zweierlei ankam: die beherrschende Stellung des Demetrius, selbst in Szenen, in denen er nicht anwesend sein sollte, jederzeit deutlich hervortreten zu lassen und dennoch allen Nebenfiguren in wohlberechneter Gradation ihre selbständige Bedeutung zu sichern. Diese Ökonomie ist nicht neu; seit *Kabale und Liebe* gehört sie zu Schillers dramatischen Grundprinzipien. Aber sie entspricht hier im *Demetrius* der neuen Bauform des Dramas in besonders glücklicher Weise. Wie sich die Teile des Dramas zu selbständigen Gebilden formen, ohne sich dem Zug des Ganzen zu widersetzen, so bietet auch das Personal das Bild einer geschlossenen Versammlung selbständiger Individuen. Jede Figur soll im Verlauf des Stücks ihr eigenartiges und meistens tragisches Schicksal finden. Dabei darf nirgends eine Frage offen bleiben. Höchst charakteristisch ist die Bemerkung, mit der die Niederschrift über die Schlußszene nach der Ermordung des Demetrius beginnt: *Auch das Schicksal der Polen und besonders der Marina muß entschieden werden* (K, S. 166). Die geistige Totalität des Stücks beruht auf der stofflichen;

[33] Säk.-Ausg., Bd. 12, S. 242f.

Unklarheiten im Handlungsverlauf hätten auch Lücken im Sinnverlauf zur Folge.

Die Totalität des Personals zeigt sich aber auch im Geistigen selbst. Wenn Demetrius, unbeschadet seiner reich differenzierten Individualität, als Repräsentant einer Grundform des menschlichen Seins erscheint, so ist zu erwarten, daß auch die übrigen Personen mit ihrer psychologischen Sonderart in grundsätzlichen Kategorien wurzeln und insgesamt einen bestimmten Kreis erschöpfen. So ist es offenbar. Zunächst scheiden sich die Personen in zwei Gruppen, deren eine — Marina, Marfa und Boris – man vorläufig die realistische nennen kann. Idealisten sind Romanow, Axinia und, wenn man den verworfenen ersten Akt einbezieht, Lodoiska. Alle übrigen Personen gehören in eine zweite Kategorie der Nebenfiguren, wobei immerhin auf Soltikow und Kasimir soviel Licht fällt, daß jener der realistischen und dieser der idealistischen Gruppe sich nähert.

Die Prädikate, mit denen Schiller die Personen oder ihre entscheidenden Auftritte versieht, erlauben eine genauere Bestimmung. Sie entsprechen darin der Trennung in Realisten und Idealisten, daß sie bekannte Gegensatzbegriffe der Schillerschen Terminologie auf diese anwenden. Allen Realisten wird *Größe* und *tragische Größe* zugeschrieben, allen Idealisten *Schönheit* oder allenfalls *rührende Größe* (K, S. 91, 100, 107, 120, 134, 151, 220 u. a.). Der Begriff des *Erhabenen* fällt nur zweimal, in jener *erhabenen Naivetät* des Demetrius und im *erhabenen Ahnden höherer Dinge* in der Vision des Romanow. Dort ist er durch die Naivität balanciert, hier bezieht er sich nur auf die Wirkung im Zuschauer. Eine erhabene Gestalt kommt also im ganzen Stück nicht vor. Warum nicht, ist leicht einzusehen. Ein erhabener, d. h. ein sich am Absoluten orientierender, sittlicher Charakter müßte notwendig das Interesse vom Hauptheldeu abziehen, dem dieser Bereich grundsätzlich verschlossen ist. Denn die reine Sittlichkeit ist das einzige Äquivalent der reinen Natur. Die drei Idealisten sind also nur im Sinne der *schönen Seele* Idealisten (K, S. 212); das Ideal ist ihnen Natur – Romanow beschützt die Kinder des Boris nicht, weil sie legitim wären, sondern weil sie schutzbedürftig sind, Axinia stirbt *schön* (K, S. 120) und Lodoiska liebt und entsagt, ohne nach Gründen zu fragen. Die drei Realisten aber sind groß, weil sie das, was sie sind, mit letzter Hingabe und Konsequenz sind.

Die Konfiguration der Personen folgt also einem genau durchdachten Plan. Zwischen den großen und den schönen Charakteren steht der naive, der wie ein Gott unter sie tritt, der im Aufstieg, da er den Großen gegenübergestellt ist, Momente der Schönheit hat, im Abstieg, konfrontiert mit dem Schönen, sich immer wieder der Größe nähert und am Schluß *edel* fällt (K, S. 121), womit nicht nur auf eine Mitte zwischen dem Schönen und dem Großen, sondern auf den seinem göttlichen Hervortreten entsprechenden menschlichen Ausgang gedeutet ist. Schillers Kennzeichnungen weisen, wie man sieht, auf eine exakte Ordnung im Sinne jener transpsychologischen Gestalteinheit der Figuren hin,

ohne darum dem realen Geschehen und der individuellen Ausprägung der Personen das geringste zu nehmen. Seine Kunst ist, wie er es noch vor einem Jahr in der Vorrede zur *Braut von Messina* formuliert hatte, *zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell*[34].

8.

Zur Abrundung des Bildes müssen wir die Frage beantworten, die die *Demetrius*-Forschung so stark beschäftigt hat: was ist der Sinn der Geschichte in diesem Stück? Wie schon angedeutet, sind sehr verschiedene Antworten gegeben worden; sie lassen sich stichwortartig unter vier Rubriken bringen: die Geschichte sei das Böse, die Nemesis, der gleichgültige Zufall und ein sinnvoller Fortschrittsprozeß. Jede Antwort kann auf bestimmte Umstände oder Bemerkungen Schillers hinweisen. Der *fabricator doli* erscheint als das Werkzeug des Bösen, in Boris' Ende waltet eine *furchtbare Nemesis* (K, S. 220), das Wort *Zufall* taucht im Zusammenhang mit der Entdeckung des Prätendenten auf und wird von Schiller besonders hervorgehoben (K, S. 215) und auf den Fortschritt der Geschichte könnte Romanows Berufung zum Thron deuten. Aber all das sind vereinzelte Motive, die kein Gesamtbild ergeben. Vor allem aber ist schon die Frage nach einem solchen Gesamtbild unangemessen. So wenig Schiller eine bestimmte und vielleicht neue Auffassung vom Menschen entwirft und dann in der Gestalt des Demetrius darstellt, so wenig illustriert er eine bestimmte Geschichtsauffassung in diesem Drama. Sondern so, wie er im Horizont möglicher Seinsweisen des Menschen konkrete Charaktere erschafft, so bildet er auch das Geschehen in den Horizont des geschichtlichen Seins hinein. Diese Horizonte sind vorgegebene Felder, in denen eine künstlerisch-dramatische Artikulation von Personen und Vorgängen möglich wird, nicht Auffassungen, die in einem Drama dargestellt würden.

Der Horizont der Geschichte ist nun, wie immer bei Schiller, die Zeit – nur darum ist sie auch die Möglichkeit des Zufalls, der Nemesis usf. –, aber nicht nur in ihrer Faktizität, sondern in ihrer spezifischen Zeitlichkeit zwischen nicht-zeitlichen Sphären. Das reine Nacheinander des Geschehens hebt sich von der zeitlosen Dauer des Rechts und der überzeitlichen Ruhe des Friedens ab. Das Recht ist, weil es dauert, idealiter stets gegenwärtig und Objekt des Streits. Der Frieden kann, weil er real ist, aber die Zeit aufhebt, nicht gegenwärtig dargestellt werden und wird in der Form der Erinnerung, des Ausblicks und der Vision ins Stück gespiegelt. Im einzelnen ergeben sich folgende Aspekte:

Das Geschehen verwirklicht sich im Moment, und zwar so, daß der Held im Aufstieg der Zeit vorauseilt, während sie ihn im Abstieg überholt. Schiller deutet im Blick auf den Schluß einmal an: *es wird ihm keine Zeit zur Überlegung gegeben* (K, S. 162), woraus man geschlossen hat, würde sie ihm gegeben, dann fände er auch die Freiheit der sittlichen Tat. Wie abwegig dieser Gedanke

[34] Säk.-Ausg., Bd. 16, S. 120.

ist, zeigt jedes Schillersche Drama, wo gerade die dringendsten Momente die Seele der Helden enthüllen. In den *Demetrius*-Papieren selbst findet sich die Bemerkung: *Das Tiefste im Menschen wird in solchen Augenblicken sichtbar* (K, S. 125). Wenn irgendwo, dann muß es in den sich überstürzenden Ereignissen des Schlusses sich zeigen, daß Demetrius nicht der Charakter der sittlichen Tat ist. Insgesamt aber ist die Geschichte in ihrer Zeitlichkeit das Feld der *Stürme*. Es ist kein Zufall, daß das Stück mit dem Wort vom *stürmevollen* Reichstag beginnt (V. 1) und daß die Notizen mit dem Wort von der *neuen Reihe von Stürmen* schließen, in die man am Ende hinausblicke (K, S. 167). Einzelschicksale werden abgeschlossen – wir haben gesehen, wie sehr Schiller darauf bedacht ist, hier keine Lücken zu lassen –, aber die Geschichte hat als Zeit keinen Abschluß; was über sie hinausführt, muß eine andere Zeitform haben.

Den zeitlosen Bereich repräsentiert das Recht. Es tritt im Problem der Legitimität in Erscheinung, die als das Apriori der Königsgewalt verstanden wird, gleichgültig, wer diese besitzt und ausübt, ob Boris, Demetrius oder Romanow. Während aber Boris und Demetrius ihre Legitimität auf Fakten zurückführen, auf Leistungen und auf die Geburt, wird Romanow sie in der Form seines Seins, in Reinheit und Gerechtigkeit begründen. Darum steht gegen jene die Legitimität selbst auf und vernichtet sie, während sie diesem ungesucht und als ein Geschenk des Himmels zufällt. Die zeitlose Dauer des Rechts beruht nicht auf positiven, also zeitlichen Fakten, sondern allein auf der ewigen Natur, die sich in der Erfüllung naturrechtlicher Pflichten kundtut.

Der dritte Horizont ist der des Friedens, dessen Zeitstruktur die ewige ist. Hier ist die Zeit nicht getilgt, sondern gleichsam beschwichtigt und in ein in sich ruhendes Sein verwandelt. Im Stück taucht dieser Horizont dreimal auf. Einmal in dem Motiv der verlorenen Idylle der Jugend, an die sich Demetrius im Gespräch mit Kasimir am Ende erinnert. Sodann im Blick auf das gelobte Land hinter der Grenze, das reiche, gesegnete Rußland, in das Demetrius den Krieg trägt. Und schließlich in der Vision von der Reinheit des künftigen Königsstamms, die Romanow im Kerker hat. Der Frieden bleibt also räumlich und zeitlich jenseits der Grenzen der Handlung. Wo Demetrius ist, ist er nicht, weil ihn dieser im zeitlichen Vollzug seines Schicksals von sich weisen muß. Nicht anders verfährt Schiller in jedem anderen Drama: die Idylle taucht immer auf, aber immer nur am Rande des tragischen Geschehens in Rückblicken und Ausblicken.

9.

Nachdem die Horizonte des personalen und des geschichtlichen Seins entwickelt sind, läßt sich endgültig die Frage stellen: was ist Schillers Konzeption des Tragischen in seinem letzten Drama? Die Antwort ist einfach genug: Demetrius wird eine tragische Person, wenn er sein ursprüngliches, naives

Wesen verläßt und die ihm ungemäße Form der sentimentalischen Reflexion annimmt. Diesem subjektiven Vorgang entspricht objektiv der Schritt aus der Unschuld des unendlichen, paradiesischen, kindlichen Seins in die Geschichtlichkeit des endlichen, zeitlichen und irdischen Daseins. Dem Sündenfall des Bewußtseins folgt die Vertreibung aus dem Paradies des Seins. Tragisch ist dieser Vorgang, weil ihn Demetrius vermöge seiner Natur nicht bewältigt. Im entgegengesetzten und bewältigten Übergang aus dem Sentimentalischen ins Naive, aus der Geschichtlichkeit in den Frieden entsteht aber das Idyllische, das Schiller bekanntlich im Symbol der Aufnahme des Herakles in den Olymp in einer Idylle gestalten wollte[35]. Zwischen dem tragischen und dem idyllischen Übergang liegt die weite Fläche der Geschichte, das Feld der Stürme, der Leiden und Taten, der Größe und des Untergangs. Jenseits der beiden Übergänge aber liegt das, was im Abglanz auch hier, in der Natur, in Kindern und reinen Jünglingen, in den Griechen und in der Hoffnung auf eine neue goldene Zeit des Abendlandes erscheinen mag, in seiner reinen Gestalt aber immer jenseits, immer ein Nicht-mehr und ein Noch-nicht bleiben muß.

Daß diese Konzeption ganz in der für den deutschen Idealismus so bezeichnenden Umsetzung christlicher Vorstellungen in philosophische Denkformen wurzelt, liegt auf der Hand[36]. In Schillers Entwicklung ist sie, wie sich sogleich zeigen wird, durchaus nicht neu. Doch bemerkt man, daß sie gerade am Ende der großen Dramenreihe stärker hervortritt. Von den Berührungen mit dem *Warbeck* war die Rede. Auch der *Tell* gehört, allerdings per contrarium, hierher. Er gestaltet den Übergang in die Idylle, die Restitution des Friedens, der Natur war und in der Selbstbesinnung eines Volkes unter den Bedrängnissen der Geschichte zum Ideal und schließlich zum verwirklichten Ideal wurde. Und wie der *Demetrius* nicht mit dem Tode des Helden, sondern mit einem Ausblick in die unabsehbaren Wirren der Geschichte schließt, so schließt der *Tell* nicht mit Geßlers Tod oder der Erstürmung von Zwinguri, sondern mit einer Festspielszene, die das Bild einer übergeschichtlich-idealen Gesellschaftsordnung, gleichsam das Symbol des *ästhetischen Staates* beschwört.

Im klassischen Drama ist nun aber der Akt der Freiheit am Ende verbindlich. *Freiheit im Leiden* war Schillers Formel für die tragische Wirkung[37]; sie war jedoch nur zu erzielen, wenn auch der Held selbst Freiheit im Leiden zeigte. In dieser Konzeption wird der Mensch nicht tragisch, wenn er das Paradies verlassen muß, sondern er kann sich tragische Dignität erwerben, wenn er seine sittliche Person gegen seinen sinnlichen Zustand durchsetzt. Von Wallenstein bis zu Don Cesar und Tell beginnen denn auch die Helden indifferent und

[35] An W. v. Humboldt, 30. 11. 1795, vgl. die Schlußstrophen des Gedichts *Das Ideal und das Leben*.

[36] Zum Problem des theologischen Horizonts beim jungen Schiller vgl. W. Binder, *Schiller, Kabale und Liebe* –, – in: *Das deutsche Drama*, hrsg. v. B. v. Wiese, 1958, S. 248ff. Auf Schillers theologische Wurzeln weist auch v. Wiese, *Schiller*, 1959, allenthalben hin.

[37] Namentlich in der Schrift *Über das Pathetische*, Säk.-Ausg., Bd. 11, S. 246ff.

qualifizieren sich erst durch ihre erhabene Gesinnung am Ende zu tragischen Helden. Mit dieser sittlichen Form der Tragik, die den Kantischen Einfluß verrät, verbindet sich aber jene metaphysische im Schicksal Johannas, ja auch in dem Wallensteins, was freilich nur in einer neuen Interpretation nachgewiesen werden könnte.

Will man die beiden Modelle des Tragischen auf eine Formel bringen, so müßte man sagen: die sittliche Freiheit im Leiden ist ein mögliches Telos des menschlichen Handelns, der metaphysische Verlust des Paradieses ist die Arché des menschlichen Seins. Daß Schiller in *Warbeck* und *Demetrius* zum erstenmal auf jene Form zugunsten dieser völlig verzichtet, das allein berechtigt uns, von einer Wendung des späten Schiller zu sprechen.

Die Begriffe Telos und Arché deuten jedoch nicht nur auf einen Sinnverhalt, sondern auch auf eine Struktur. Struktur ist aber auch die Komposition des Dramas. Zwischen der Form des Tragischen und der des Dramas besteht eine Strukturbeziehung derart, daß die finale Tragik der klassischen Dramen auch eine auf das Ende konzentrierte Handlung und meist den analytischen Dramenbau nach sich zieht. Die Ursprungstragik des *Demetrius* und der ihm verwandten Stücke und Fragmente hingegen fordert das begründende Faktum, die weite, epische Form und die Komposition in Aufstieg und Abstieg, die wir beschrieben haben. Und auch die neue stilistische Einheit, die Schneider festgestellt hat (vgl. S. 254), dürfte mit einer tragischen Konzeption zusammenhängen, die die Einheit der Person voraussetzt.

Ein kurzer Blick auf die Jugenddramen mag diese Betrachtung abschließen. Wir hatten schon eine eigentümliche Strukturverwandtschaft zwischen den *Räubern* und dem *Demetrius* festgestellt. Die Frage liegt also nahe, ob diese nicht umgekehrt auf eine Verwandtschaft der tragischen Konzeption deute.

Die Helden der Jugenddramen verkörpern zwei Ideale: Größe und Reinheit. Beide werden als Ausdruck einer höheren Abkunft verstanden; die Großen und die Reinen sind die Unendlichen, die sich in einer endlichen Welt objektiv nicht verwirklichen können. Da sie aber zugleich endliche Menschen sind, erliegen sie subjektiv der Urtäuschung des Menschen, der da meint, er könne unendlich existieren. Karl Moor und Fiesco spielen Gott, Ferdinand und Don Carlos versuchen ein Glück zu erzwingen, das eine paradiesische Welt voraussetzte. Sie laden die Schuld der superbia auf sich und scheitern, doch so, daß sie, abgesehen von Fiesco, in einem Akt der Freiheit in die selbstherrlich verletzte Ordnung zurücktreten. Beide Typen des Tragischen sind also schon im Jugenddrama angelegt, aber der Nachdruck liegt auf der metaphysischen Tragik einer unendlichen Existenz in der endlichen Welt. In der Konzeption des *Demetrius* ersteht diese von neuem, doch so, daß sie sich unter den Leitbildern der idealistischen Spekulation zur Tragik einer naiven Existenz in der sentimentalischen Welt artikuliert.

Eduard Spranger hat in seiner Abhandlung über Schillers Geistesart[38] gezeigt, wie Schillers philosophische Entwicklung von einem ursprünglichen Harmoniedenken über den Kantischen Dualismus zu neuen Harmonisierungsversuchen geführt hat. Seine Entwicklung als Dichter des Tragischen scheint einem ähnlichen Gesetz in größerem Maßstab zu folgen. Im *Demetrius* streift er die sittliche Tragik der Freiheit im Leiden ab und kehrt, wiewohl auf ganz anderer Höhe, zum Ansatz der Jugenddramen, zur metaphysischen Tragik der Endlichkeit zurück. Schiller ist nicht von Anfang an und nicht am Ende der Kantianer, den man so gerne in ihm erblickt. Er ist von Geburt ein Verwandter Goethes und Hölderlins, Schellings und Hegels und entfernt sich nur für eine Weile aus ihrer Gesellschaft, um ihr am Ende wieder beizutreten. Sein Weg zum *Demetrius* ist sein Weg zu sich selbst.

[38] *Schillers Geistesart, gespiegelt in seinen philosophischen Schriften und Gedichten*, Ak.-Abh., Berlin 1941.

Dem Fürsten Piccolomini

von

Herbert Singer (Mailand/Berlin)

„Schillers Sprache – es käme ihr eine eigene Betrachtung und eingehende Studie zu, angefangen mit seinen hochpointierten Schlüssen, diesem ‚Dem Mann kann geholfen werden', ‚Dem *Fürsten* Piccolomini', ‚Der Lord läßt sich entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich', die untereinander so verwandt und so ganz sein eigen sind". So fordert Thomas Mann[1]. Doch wer es unternimmt, dieser Aufforderung nachzukommen, sieht sich alsbald in Zweifel an der Richtigkeit der Fragestellung verstrickt. Sind denn diese vielbewunderten und oft beargwöhnten Schlußwendungen wirklich „Pointen", glanz- und geistvolle Spiele der dichterischen Sprache? Sind sie nicht auch oder vor allem Theater-Effekte, gewinnen sie nicht Leben und Wirkungskraft erst auf der Bühne? Thomas Mann erwähnt nicht, daß den letzten Worten des *Wallenstein* und der *Maria Stuart* noch Bühnenanweisungen folgen. Und Schiller selbst bemerkt in der Vorrede zu seiner *Braut von Messina*, zu demjenigen seiner Trauerspiele also, das als das strengste, poetischste, am wenigsten theaterwirksame gilt: *Das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzu kommen, sie zu beleben*[2].

Schiller denkt an die griechische Tragödie. Aber dagegen meldet schon Hegel Bedenken an: *Unter Musik und Tanz jedoch leidet die Rede, insofern sie die geistige Äußerung des Geistes bleiben soll, und so hat denn auch die moderne Schauspielkunst sich von diesen Elementen zu befreien gewußt*[3]. Aber diese setzt sich neuen Gefahren aus, für die Hegel ein bezeichnendes Beispiel anführt: *Der Dichter überläßt hier der Gebehrde des Schauspielers Vieles was die Alten durch Worte würden ausgedrückt haben. So z. B. am Schluß des Wallenstein. Der alte Oktavio hat zum Untergange Wallensteins wesentlich mitgewirkt; er findet ihn auf Buttler's Anstiften meuchlings ermordet, und in demselben Augenblicke, als nun auch die Gräfin Terzky verkündigt, sie habe Gift genommen, trifft ein kaiserliches Schreiben ein; Gordon hat die Aufschrift gelesen, und übergiebt den Brief dem Oktavio mit einem Blick des Vorwurfs, indem er sagt: „Dem Fürsten Piccolomini". Oktavio erschrickt und blickt schmerzvoll zum Himmel. Was Oktavio bei dieser Belohnung für einen Dienst empfindet, an dessen blutigem Ausgang er selbst den größeren Theil der Schuld zu tragen hat, ist hier nicht in Worte*

[1] Thomas Mann, *Versuch über Schiller*, Berlin 1955, S. 36.

[2] *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, Bd. 16, S. 118. (Schillers Schriften werden nach Band und Seite der Säkular-Ausgabe zitiert, seine Briefe nach Band und Seite der Ausgabe von Fritz Jonas.)

[3] *Ästhetik* III, *Werke*, hrsg. v. H. Glockner, Bd. 14, S. 518.

gefaßt, sondern der Ausdruck ganz an die Mimik des Akteurs gewiesen. – Bei diesen Forderungen der modernen dramatischen Schauspielkunst kann die Poesie dem Material ihrer Darstellung gegenüber häufig in ein Gedränge gerathen, welches die Alten nicht kannten[4]. Dies *Gedränge* ist hervorgerufen durch die *Emancipation* der *ausübenden Kunst*[5], also des Theaters. Hegel sieht es als unvermeidlich an, daß die Bühne eine eigene *äußere Realität* gewinnt, daß Mimik, Gewandung, Umgebung der handelnden Figuren vom Wort unabhängig werden, daß schließlich, *was zunächst nur als Beihilfe und Begleitung Gültigkeit hatte, für sich selber Zweck* wird und eine *in sich selbständige Schönheit* repräsentiert[6]. Aber er sieht offensichtlich in dieser Entwicklung eine Gefahr für die Reinheit und Geistigkeit der Dichtung, die Gefahr nämlich, daß schließlich die Poesie nur *ein Accessorium und der Rahmen*, ein Vorwand für die Entfaltung des Theaters werden könnte, und führt als Beispiele die *ganz schlechten Produkte* Kotzebues und Ifflands an[7].

Dagegen fordert er: *Im Drama nämlich ist nicht das reale Thun die Hauptsache, sondern die Exposition des inneren Geistes der Handlung ... Dieser innere Geist, soweit ihn die Poesie als Poesie gestaltet, findet daher einen gemäßen Ausdruck vorzugsweise in dem poetischen Wort, als geistiger Äußerung der Empfindungen und Vorstellungen*[8]. Gegen diese Forderung aber hat Schiller verstoßen, wenn er den *Ausdruck* dessen, *was Oktavio ... empfindet*, der *Mimik des Akteurs* überlassen hat.

Hegel wirft hier die Frage nach dem Verhältnis zwischen Sprache und Spiel, zwischen dichterischem Wort und sichtbarer theatralischer Aktion auf, eine Grundfrage der dramatischen Gattungen. Die beiden Verwirklichungsformen des Dramas konkurrieren miteinander, ohne immer zum reinen Ausgleich zu gelangen. Die Bühne tendiert dazu, das Wort überflüssig zu machen, die Sprache dazu, das Geschehen ausschließlich mit ihren Mitteln darzustellen. Ein real dargestellter Zweikampf wie der des Hamlet und des Laertes macht jeden Kommentar entbehrlich; ein Duell aus Worten, wie die Gartenszene der *Maria Stuart*, kann jeden augenfälligen Zubehörs entraten[9]. Das Drama vollzieht sich in einem labilen Gleichgewicht von Sprache und Spiel; wo jene überwiegt, wird es zum „Lesedrama", wo dieses überwiegt, tendiert es zur Pantomime.

Hegel gibt nun der Sprache den unbedingten Vorzug und läßt das Theater nur als Mittel gelten, als kaum mehr denn *Beihilfe und Begleitung*, und so kann das Gegenbeispiel, der Schluß des *Wallenstein*, nur als Beispiel für einen Kunstfehler gelten. Und eben dieses Beispiel zitiert Thomas Mann als charakteristisch für die Sprachkunst Schillers und übergeht die Bühnenanweisung als unerheblich.

[4] Ebda., S. 520f. [5] Ebda., S. 521. [6] Ebda., S. 520f. [7] Ebda., S. 523. [8] Ebda., S. 495.
[9] Wie weit die „Verfremdung" nicht nur die äußeren Bedingungen, sondern auch die Sprachform der Szene verändern kann, ohne doch die dramatische Komposition zu zerstören, zeigt Bert Brechts Kontrafaktur: *Der Streit der Fischweiber*, in: *Übungsstücke für Schauspieler, Versuche 11*, Berlin 1951, S. 112–118.

Die Frage nach der Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit der beiden Urteile läßt sich nicht durch die Erörterung eines einzigen Beispiels entscheiden. Wir werden einen weiten Umweg machen müssen, um aus Schillers theoretischen Maximen und seiner dichterischen Praxis das nötige Rüstzeug zu gewinnen.

Was, Hegels Vorwurf zufolge, zu Unrecht der *Mimik des Akteurs* überlassen wird, ist die *Äußerung der Empfindungen und Vorstellungen*; sie ist für ihn der Zweck der dramatischen Sprache. Doch ist sie es auch für Schiller?

Der Zweck der Tragödie ist: Rührung – so lautet seine Definition[10]. Doch darf dies Wort nicht dazu verleiten, Hegel vorschnell recht zu geben. *Rührung* ist nicht *sentimentalisches Mitleid*[11], nicht Reaktion auf den *Ausdruck von Empfindungen*, sie darf nicht *bloß zärtliche Rührung*[12], soll vielmehr *erhabene Rührung*[13] sein. Es scheint angebracht, den mißverständlichen Begriff durch den der „Erschütterung" zu ersetzen oder besser noch durch den allgemeineren der „Wirkung". Der Zweck der Tragödie ist die Wirkung, die sie auf den Zuschauer ausübt.

Über die angemessenen und die unerlaubten Mittel, deren sie sich dabei bedienen kann, hat Schiller vielfältige Erwägungen angestellt. Doch hat schon Emil Staiger, der die Bedeutung des Wirkenwollens für Schillers dramatisches Schaffen ins rechte Licht gerückt hat, darauf hingewiesen, daß die terminologische Verwirrung, die in Schillers theoretischen Äußerungen herrscht, ihn in die „bedenklichsten Äquivokationen verstrickt"[14]. In Aufsätzen, Briefen, Entwürfen werden Adjektive wie *stofflich, stoffartig, theatralisch, dramatisch, tragisch, poetisch* immer wieder miteinander konfrontiert, aber auch vertauscht, so daß sich endlose Widersprüche und Überschneidungen ergeben. Wir können hier nur eine vorläufige Scheidung versuchen.

Als höchste, ja als einzig legitime Wirkung der Tragödie fordert Schiller die *poetische*. Wenn Goethe ihn auffordert, *concentrirter zu arbeiten, damit Sie mehr Productionen und, ich darf wohl sagen, theatralisch wirksamere lieferten*[15], so antwortet Schiller: *Ich gebe Ihnen vollkommen recht, daß ich mich bei meinen Stücken auf das Dramatischwirkende mehr concentrieren sollte. Dieses ist überhaupt schon, ohne alle Rücksicht auf Theater und Publikum, eine poetische Forderung, aber auch nur insofern es eine solche ist, kann ich mich darum bemühen. Soll mir jemals ein gutes Theaterstück gelingen, so kann es nur auf poetischem Wege seyn, denn eine Wirkung ad extra, wie sie zuweilen auch einem gemeinen*

[10] *Über die tragische Kunst*, Bd. 11, S. 178.
[11] *Agrippina*, Bd. 8, S. 283.
[12] *Über das Pathetische*, Bd. 11, S. 250.
[13] *Über das Erhabene*, Bd. 12, S. 279.
[14] Emil Staiger, *Schiller: Agrippina* –, – in: *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955, S. 132–160, bes. S. 157. Die folgenden Ausführungen sind Staiger vielfach verpflichtet. Erst nach Fertigstellung des Manuskripts hatte der Verf. Gelegenheit, die sorgsame und inhaltreiche Darstellung von Gerhard Storz (*Der Dichter Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959) zu vergleichen und mit Freude zahlreiche Übereinstimmungen zu entdecken.
[15] 5. 7. 02, WA IV, Bd. 6, S. 98.

Talent und einer bloßen Geschicklichkeit gelingt, kann ich mir nie zum Ziele machen, noch, wenn ich es auch wollte, erreichen. Es ist also hier nur von der höchsten Aufgabe selbst die Rede, und nur die erfüllte Kunst wird meine individuelle Tendenz ad intra überwinden können, wenn sie zu überwinden ist[16]. Zwar ist aus der Formulierung eine gewisse Ironie herauszuhören, eine nicht ganz unterdrückte Empfindlichkeit über Goethes unerwarteten Vorwurf; aber die *höchste Aufgabe* ist doch so entschieden definiert, der Akzent so energisch vom *theatralisch Wirksamen* auf das *Dramatischwirkende* gerückt, die *Wirkung ad extra* mit solcher Verachtung dem *gemeinen Talent* überlassen, daß die Stelle verdient, als Bekenntnis genommen zu werden.

Ganz ähnlich schreibt Schiller auch an einen anderen Theaterdirektor: *wenn ich mich also, wie ich hoffe, wünsche und will, in meinen künftigen Dramen den theatralischen Forderungen nähern soll, so muß die Kunst selbst mich dahin führen*[17]. Nichts anderes besagt das Wort *dramatischrührend*, das sich in den Entwürfen findet[18]: die Erschütterung darf nur durch die dramatische Handlung, die mit poetischen Mitteln dargestellt ist, bewirkt werden, nicht durch *einen Zweck, der außer meinem poetischen Interesse liegt*[17]. Schiller geht sogar noch einen Schritt weiter, wenn er selbst das lyrische Wort als legitimes Mittel anerkennt und seine Wirkung scheinbar der theatralischen vorzieht. Stolz berichtet er: *Der Wallenstein wurde gespielt und mit großer Wirkung. Was mich bei allen Vorstellungen, die ich von diesem Stück seitdem gesehen habe, verwunderte und erfreute, ist, daß das eigentlich poetische, selbst da, wo es von dem dramatischen ins lyrische übergeht, immer den sichersten und tiefsten Eindruck allgemein hervorbrachte*[19]. Die legitime Wirkung des Dramas, so scheinen all diese Äußerungen zu postulieren, darf einzig von der Poesie ausgehen, vom Dichterwort, selbst vom lyrischen, nicht aber von irgendeinem äußerlichen „Effekt".

Dazu stimmt, daß, wie die Poesie das würdigste Mittel ist, der Stoff als das gemeinste erscheint. *Dramatisch tadelhaft* nennt Schiller Tragödien, die ihren *Zweck* nicht durch die *tragische Form* erreichen; solche Stücke *rühren uns einzig des Stoffes wegen, und wir sind großmütig oder unaufmerksam genug, diese Eigenschaft der Materie dem ungeschickten Künstler als Verdienst anzurechnen*[20]. Und noch schärfer urteilt er: *Nur ein barbarischer Geschmack braucht den Stachel des Privatinteresses, um zu der Schönheit hingelockt zu werden, und nur der Stümper borgt von dem Stoffe eine Kraft, die er in die Form zu legen verzweifelt*[21]. Der ungestaltete Stoff, die rohe Materie ist der äußerste Gegensatz zu Kunst

[16] 6. 7. 02, Bd. 6, S. 401f. Wenn im folgenden fast ausschließlich Zeugnisse aus dem letzten Lebensjahrzehnt Schillers herangezogen werden, so deshalb, weil wir glauben, daß die theoretischen Maximen, die auch den jungen Schiller bei seinen dramatischen Arbeiten leiten, vornehmlich in dieser Zeit formuliert werden.

[17] 22. 4. 03 an Iffland, Bd. 7, S. 34.

[18] *Warbeck*, in: *Schillers dramatischer Nachlaß*, hrsg. v. Gustav Kettner, Weimar 1895, Bd. 2, S. 132 (im folgenden zitiert: Kettner).

[19] 9. 8. 99 an Körner, Bd. 6, S. 65f.

[20] *Über die tragische Kunst*, Bd. 11, S. 179.

[21] *Über das Pathetische*, Bd. 11, S. 272.

und Geschmack, zu Schönheit und Form. Rigoros lehnt Schiller jede unkünstlerische Wirkung, jede Erschleichung des Zwecks der Tragödie durch Spekulation auf das *stoffartige Interesse*[22] des Zuschauers ab. Er verhöhnt die *Ausleerungen des Tränensacks*, die durch *die schmelzenden Affekte, die bloß zärtlichen Rührungen* hervorgerufen werden[23]; er verachtet das Interesse an *wirklichen Begebenheiten historischer Personen* und an *Nationalgegenständen*[24]. Sogar *die Äußerungen der erhabensten Tugend, die vollkommensten sittlichen Muster*[25], ja ein so erhabener Gegenstand wie die Religion: alles das kann als solches, als Stoff nur äußerliche und somit kunstfremde Wirkungen hervorrufen und ist darum eher eine Gefahr für die Tragödie: *Ad extra wirkt schon das Argument der Religion ... Die Religion ist aber ... nur die Sprache, und die Formel zu einer höheren und hellern Weisheit*[26]. So scheint sich also Schiller als radikaler Purist, als Formalist von „puritanischer Reinlichkeit"[27] darzustellen; und man glaubt schließen zu dürfen, daß ein Dichter, der die edelsten und bedeutendsten Gegenstände, die Liebe, das Wahre, Gute und Heilige als *stoffartig* verschmäht und ihnen keinen Anteil an der Wirkung des Dramas einräumt, die handgreiflichen Mittel und sinnfälligen Effekte der Bühne kaum eines Wortes würdigen wird.

Doch nichts wäre unzutreffender als dieser Schluß. Das Bekenntnis zur ausschließlich kunstgemäßen Wirkung, das Schiller in der Antwort an Goethe ablegt, schließt unmittelbar an den Satz an: *Auch zu Lauchstädt sind es also, wie Ihr Repertorium besagt, die Opern, die das Haus füllen. So herrscht das Stoffartige überall, und wer sich dem Theaterteufel verschrieben hat, der muß sich auf dieses Organ verstehen*[28]. Und Schiller versteht sich wahrlich darauf. Unter dem Stichwort *Pro* notiert er die Vorzüge des *Demetrius*-Plans, und unter diesen figurieren nicht nur *dramatische* und *tragische* Möglichkeiten, sondern auch *mancherlei sinnliche und zum Theil prächtige Darstellungen*, wie der Reichstag, der Einzug in Moskau, das Hochzeitsfest, *besonders aber der Übergang von einem Freudenfest zu einem Mordfeste*, schließlich *Mordthaten, Schlachten, Siege, Ceremonien u.s.f.*[29]. Für die geplante *Gräfin von Flandern* stellt Schiller unter der Überschrift *Spectakel* einen Katalog von Szenen zusammen, darunter Kriegsgericht und Ritterschlag, Einzug und *die Bürger im Schloß*[30], und für die *Rosamund* gar Theaterkünste wie *Die herausfahrenden Flammen. – Wolkenwagen. – Illumination und Transparent. – Versenkungen. – Tempel, Gärten, Palläste. – Meereswogen und Wasserwerke. – Farben-Erscheinungen. – Gespenster. Larven*[31].

[22] Staiger (aaO., S. 137–147) widmet dieser Formel eine ausführliche Erörterung.
[23] *Über das Pathetische*, Bd. 11, S. 250. [24] Ebda., S. 271. [25] Ebda., S. 270.
[26] *Die Maltheser*, Kettner, S. 30.
[27] Staiger, aaO., S. 141.
[28] 6. 7. 02 an Goethe, Bd. 6, S. 401.
[29] *Demetrius*, hrsg. v. G. Kettner, Weimar 1894, S. 219ff. (Schriften d. Goethe-Ges., Bd. 9). Auch für *Warbeck* spricht, daß das Stück *Viel für die Augen hat* (ebda., S. 115).
[30] Kettner, S. 200; vgl. ebda., S. 198f. [31] Ebda., S. 264.

Hier scheint aller Rigorismus vergessen; der „Puritaner" plündert bedenkenlos die Arsenale des pompösen Ritterschauspiels und die Zaubergärten der Oper. All diese Reize sind doch zweifellos *stoffartig*, fordern „das Interesse an schönen Gewändern, an Schmuck und Prunk und wehenden Fahnen"[32] heraus. In scheinbar flagrantem Widerspruch zu den theoretischen Forderungen Schillers drängen sich in seiner dramaturgischen Praxis die äußerlichsten Bühneneffekte neben die poetischen Mittel der Tragödie.

Es wäre allzu leichtfertig, diesen Widerspruch als den zwischen ästhetischer Theorie und Theaterwirklichkeit aufzufassen. Diese Deutung müßte voraussetzen, daß Schiller sich zu Konzessionen entweder an die Ästhetik seiner Zeit oder an die Forderungen von Theater und Publikum bereitgefunden hätte. Für beide Annahmen aber fehlt jeder Anhaltspunkt. Nicht nur die erwähnten Briefe an Goethe und Iffland, auch alle anderen Äußerungen gerade gegenüber Theaterdirektoren sind unnachgiebig, was unkünstlerische Forderungen angeht, angefangen bei dem hochfahrenden Brief an Dalberg von 1785: *ich glaube behaupten zu dürfen, daß biß jetzt das Theater mehr durch meine Stüke gewonnen hat, als meine Stüke durch das Theater. Niemals werde ich mich in den Fall sezen, den Werth meiner Arbeit von diesem abhängig zu machen*[33].

Doch auch von einer Befangenheit in abstrakten Theorien der Zeit kann nicht die Rede sein. An Humboldt schreibt er über dessen *Ästhetische Versuche ... Über Goethes Hermann und Dorothea: Meine ganze Thätigkeit hat sich gerade jetzt der Ausübung zugewendet, ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei der Ausübung gefördert wird, und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, Alles, was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben*[34]. Und noch im letzten Lebensjahr wirft er das unwillige Wort hin: *auch hat mir das leere metaphysische Geschwätz der Kunstphilosophen alles Theoretisieren verleidet*[35]. Einem Dichter, der seine Unabhängigkeit von den Konventionen der Theorie wie der Praxis so unbedingt gewahrt wissen will, kann man nicht unterstellen, daß er der einen oder anderen nachgäbe und so mit sich selbst in Widerspruch geriete[36].

[32] Staiger, aaO., S. 141f.
[33] 19. 1. 85 an Dalberg, Bd. 1, S. 227.
[34] 27. 1. 98, Bd. 5, S. 394.
[35] 10. 12. 04 an Körner, Bd. 7, S. 190. Vgl. 22. 1. 02 an Schütz (Bd. 6, S. 339): *ein poetisches Werk muß, in so fern es, auch nur in hypothesi, ein in sich selbst organisiertes Ganze ist, aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen, und eben darum hohlen, Formeln beurtheilt werden; denn von diesen ist nie ein Übergang zu dem Factum.* Ähnlich 20. 1. 02 an Goethe (Bd. 6, S. 332f.).
[36] Staiger (aaO., S. 142, 147ff., bes. S. 147) deutet den scheinbaren Widerspruch zwischen theoretischer Unterdrückung und praktischer Duldung des Stoffartigen als Bemühung um das Gleichgewicht von Mitleid und Furcht. „Wie jenes berückt, rückt diese ab. So schwebt das Kunstwerk in jenem bemessenen Abstand, der Mitte, die wir als klassisch anzuerkennen längst gewohnt sind." Doch bleibt in dieser Deutung kein Raum für die sinnlich-dekorativen Reize, das Opernhafte, das Staiger (ebda., S. 141) nur kurz streift.

So müssen wir denn, was Schiller über den *Stoff* und das *Stoffartige* sagt, noch genauer ins Auge fassen. *Der Zweck der Tragödie ist: Rührung; die Verbindung der Mittel, wodurch eine Dichtungsart ihren Zweck erreicht, heißt ihre Form*[37]; fehlerhaft ist es, *den Zweck der Tragödie nicht durch die beste Benutzung der tragischen Form zu erreichen*[38], denn *nur der Stümper borgt von dem Stoffe eine Kraft, die er in die Form zu legen verzweifelt*[39]. Das heißt aber: Schiller verwehrt dem Stoff die Befugnis, unmittelbar zu wirken, zu rühren, zu erschüttern, nicht aber die Rolle eines jener Mittel, deren Verbindung er *Form* nennt. Wenn der Stoff *poetisch organisiert*, wenn er *in eine reine tragische Fabel verwandelt ist*[40], wenn ihm durch die Bindung an die poetischen Mittel seine rohe Ungestalt genommen ist, darf er mitwirken am Zweck der Tragödie. Nicht der Stoff ist verwerflich, sondern der Versuch, ihm die Funktion der Form zu übertragen, die Verführung dazu, ihm das Interesse zuzuwenden, das dem kunstgemäßen Ganzen des Dramas zukommt.

Damit ist aber die Unschuld des Stoffes gesichert. Nicht das Stoffartige sondern das stoffartige Interesse sucht Schiller zu unterdrücken. Noch klarer wird die eigentliche Richtung seiner Abwehr, wenn man den Seufzer über die Opern zu Lauchstädt mit dem Satz vergleicht: *Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung ... und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen*[41]. Hier ist der gemeinsame Feind genannt, den die Idealität der Poesie ebenso abwehrt wie die Illusion des Theaters: die Diktatur der Wirklichkeit. Beide suchen *durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht zu verschaffen*[41]. „Was nämlich ist das Gemeine? Nicht nur das Gewöhnliche, das Niedrige. Es ist das Natürliche, unterm Gesichtspunkt des Geistes und der Freiheit gesehen; es ist Gebundenheit, Abhängigkeit und Gehorsam“[42]. *Jene servile Naturnachahmung* bedeutet Knechtschaft, Unfreiheit. Und „beherrscht zu werden ist unerträglich. Es gibt in Schiller kein Gefühl, das elementarer wäre als dieses“[43].

Dies Gefühl, dieser unbändige und unersättliche Drang nach Freiheit läßt sich durch Schillers gesamte Dichtung verfolgen, er steckt aber auch als

[37] *Über die tragische Kunst*, Bd. 11, S. 178.
[38] Ebda., S. 179.
[39] *Über das Pathetische*, Bd. 11, S. 272.
[40] 2. 10. 97 an Goethe, Bd. 5, S. 270. Vgl. die Stelle über die Verpflichtung der Tragödie, *die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihren Bedürfnissen zu bearbeiten* (*Über die tragische Kunst*, Bd. 11, S. 176).
[41] 29. 12. 97 an Goethe, Bd. 5, S. 313. Vgl. Storz, aaO., S. 328 u. ö.
[42] Thomas Mann, aaO., S. 91.
[43] Staiger, aaO., S. 141; vgl. ebda., S. 155ff. Im Aufsatz *Über das Erhabene* schreibt Schiller (Bd. 12, S. 264): *Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will. Eben deswegen ist des Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf. Wer sie uns antut, macht uns nichts Geringeres als die Menschheit streitig.*

irrationaler Motor hinter vielen seiner ästhetischen und moralischen Erörterungen, nicht zuletzt hinter seiner immer wieder geäußerten Verachtung des Natürlichen und Wirklichen. *Nichts, was bloß die sinnliche Natur angeht, ist der Darstellung würdig*[44], so dekretiert er, und er besteht darauf, *daß eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals coincidieren kann*[45]. Er fordert zwischen beiden Bereichen *strengste Separation*, weil den *poetischen Genius die Wirklichkeit nur beschmutzen würde*[46]. Darum kann der *Maler des Wirklichen* nur den *Stoff der Welt ... wiederbringen*, nicht aber die *Wirkung der Kunst, welche in der Freiheit besteht*, erreichen[47]. Aufgabe der Kunst ist es vielmehr, *die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken*[48]. Schiller sucht nach immer neuen Mitteln, die diesen Hauptzweck der Kunst, nämlich die Schaffung einer Distanz von der Wirklichkeit, fördern. Eines davon ist der Chor, *eine lebendige Mauer..., die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen*[49]. Aber nicht nur poetische, nicht nur sprachliche Mittel erkennt Schiller an. Im selben Aufsatz steht der eingangs zitierte Satz: *Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur die Worte gibt der Dichter, Gesang und Tanz müssen hinzu kommen, sie zu beleben*[50]. Dies aber ist die Rechtfertigung der Oper.

Schiller ist nicht wählerisch in seinen Mitteln, wenn sie nur das Wesentliche leisten: einen von der Wirklichkeit reinlich geschiedenen künstlichen Raum zu schaffen, der frei ist von den Fesseln und Gesetzen der Realität. Wenn nur der Dichter *seine eigene Welt formiret*[51], *die wahre Kunstwelt des Poeten*[52], dann sind ihm nicht nur *Verstöße gegen die Wahrheit der Natur*[53], wie man sie seit Goethe Schiller immer wieder vorgeworfen hat, erlaubt, sondern sogar jene „groben Effekte"[53a], die man nicht erst seit Hegel tadelt. Gerade die Gewaltsamkeit und Künstlichkeit des Theatereffekts kommt seinen Zwecken entgegen; man kann an vielen Stellen seiner theoretischen Äußerungen das Wort „Kunst" durch „Künstlichkeit" ersetzen[53b]. Die vollendete Künstlichkeit aber

[44] *Über das Pathetische*, Bd. 11, S. 250.
[45] 4. 4. 97 an Goethe, Bd. 6, S. 168.
[46] 4. 11. 95 an Herder, Bd. 4, S. 314. Vgl. Schillers *trostreiche Erfahrung, wie der poetische Geist alles Gemeine der Wirklichkeit so schnell und glücklich unter sich bringt* (9. 12. 96 an Goethe, Bd. 5, S. 128).
[47] *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, Bd. 16, S. 121.
[48] Ebda., S. 120. [49] Ebda., S. 123. [50] Ebda., S. 118.
[51] 4. 11. 95 an Herder, Bd. 4, S. 314.
[52] 29. 12. 97 an Goethe, Bd. 5, S. 313.
[53] Goethe 14. 11. 23 zu Eckermann (*Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe*, Jena 1905, Bd. I, S. 81); vgl.: *Was er sich denken konnte, mußte geschehen, es mochte nun der Natur gemäß oder ihr zuwider sein* (ebda.).
[53a] Julius Petersen, *Schiller und die Bühne*, Leipzig 1904, S. 220. Ungerecht ist allerdings der Vorwurf, das Schillers „theatralischer Sinn ... aus dem Stoffe jede dankbare Situation herauszupressen sucht" (ebda., S. 221); eben nicht aus dem Stoff, sondern aus der poetischen Kunstwelt sucht er seine überraschenden Wirkungen herzuleiten.
[53b] Vgl. Storz, aaO., S. 328f.

schafft erst die *Verbindung der Mittel*, nicht allein die Dichtung oder allein das Theater, und so ist Schiller jedes Mittel willkommen, dramatische Spannung und lyrische Prunkrede, Musik und Tanz, das Prächtige und das Verblüffende, das Wunderbare und Unerhörte, Gewänder und Fahnen und die Maschinenkünste des Theaters.

Die gegensätzlichen Beurteilungsweisen, von denen wir ausgingen, wiederholen sich in den Bemerkungen der beiden Urteilenden über das Opernhafte bei Schiller. Thomas Mann nennt die *Jungfrau von Orleans* eine „Wort-Oper"[54], ungeachtet dessen, daß das Opernhafte nicht nur in der Durchsetzung des Dramas mit lyrischen Elementen, sondern vor allem auch in der Zurückdrängung des Wortes durch die sichtbare Theateraktion besteht. Hegel dagegen rügt, nachdem er über den Prunk der Oper gesprochen hat, den Kunstfehler: *Im Trauerspiel, wo immer die Poesie die Substanz bleiben muß, hat allerdings solcher Aufwand der sinnlichen Außenseite, obschon auch Schiller in seiner Jungfrau auf diesen Abweg gerathen ist, nicht seine rechte Stelle*[55].

Schiller indessen schreibt über den *Wilhelm Tell*, das opernhafteste seiner vollendeten Dramen[56], höchst befriedigt: *Der Tell hat auf dem Theater einen größern Effect als meine andern Stücke, und die Vorstellung hat mir große Freude gemacht. Ich fühle, daß ich nach und nach des theatralischen mächtig werde*[57]. Mehr und mehr gibt er den opernhaften *Effecten*, die er *theatralisch* nennt, Raum auch in der Tragödie, und mit den prächtigen Theaterkünsten dringt die Pantomime ins Trauerspiel ein; ausgedehnte Bühnenanweisungen schieben sich vor den Text[58], und auch dieser selbst wirkt manchmal wie gesprochene Regieanweisung[59]. In der ganzen ersten Hälfte des Schlußakts der *Maria Stuart* fällt dem stummen Spiel ebensoviel Bedeutung zu wie dem Text[60].

[54] Thomas Mann, aaO., S. 61.

[55] Hegel, aaO.,S. 503.

[56] Das ist häufig bemerkt worden, z. B. von Hermann Schneider, *Vom Wallenstein zum Demetrius*, Stuttgart 1933, S. 94f. Dort auch ein Zitat aus den *Göttinger Gelehrten Anzeigen* vom 24. 11. 04, das denselben Tatbestand schon tadelnd vermerkt. – Vgl. Paul Böckmann, *Stilprobleme in Schillers Dramen*, JbFDH 1929, S. 3–20, bes. S. 16. – Stark opernhafte Züge hätten auch, den Entwürfen nach zu urteilen, *Die Gräfin von Flandern* und noch mehr *Rosamund* getragen.

[57] 12. 4. 04 an Körner, Bd. 7, S. 137. Vgl. Storz, aaO., S. 357.

[58] Petersen (aaO., S. 316ff.) stellt dazu fest, daß durchweg in den Bühnenmanuskripten die Bühnenanweisungen noch häufiger sind als in den Buchausgaben.

[59] Gustav Rudolf Sellner (*Schiller und die heutige Bühne*, in: *Schiller, Reden im Gedenkjahr 1955*, hrsg. v. B. Zeller, Stuttgart 1955, S. 355–365, bes. S. 362) berichtet von einer *Carlos*-Aufführung unter Leopold Jeßner, in der die Verse 1041–45 und 1058–65 (Bd. 4, S. 54f.) gestrichen wurden, weil die „Skala der Empfindungen" die sie enthalten, „gespielt wurde". Es läßt sich nicht entscheiden, ob Schiller selbst mit der Streichung solcher Stellen, deren Inhalt auch mimisch dargestellt werden konnte, gerechnet hat. Manchmal deutet er durch Kreise oder Klammern mögliche Streichungen an (Briefe, 1, S. 345; Bd. 7, S. 116), ist auch gern bereit, *Nebensachen preiszugeben* (Bd. 1, S. 345) oder selbst stark zu kürzen (Bd. 5, S. 482).

[60] Der Akt beginnt mit elf Zeilen Bühnenanweisung. Es folgt: *Kennedy (schreit auf, sobald sie ihn gewahr wird). Melvil!* Der Ausruf genügte zur Kennzeichnung der sichtbaren Situation. Es folgt aber: *Ihr seid es! Euch erblick' ich wieder!* und die Antwort: *Ja, treue Kennedy, wir sehn uns wieder!* (Bd. 6, S. 154). Wenn nach über hundert Versen vorgeschrieben wird: *Es kommen noch zwei weibliche Bediente, wie die vorigen in Trauer, die mit stummen Gebärden ihren Jammer*

Gerade von diesem Werk hat sich Schiller vorgenommen, *daß in dieser Tragödie alles theatralisch seyn soll*[61].

Doch dieser Satz macht stutzig. Gewiß, die ersten Szenen des letzten Aktes sind theatralisch im Sinne des *Wilhelm Tell;* aber die ganze Tragödie gilt gerade als diejenige, die sich am meisten der rationalen Regelhaftigkeit und strengen Askese der klassischen französischen Tragödie annähert – und in ihr soll *alles theatralisch* seyn? Schiller gebraucht den Terminus *theatralisch* – wie viele andere – offenbar einmal in einem engeren, einmal im weiteren Sinne. Wenn er in der Bemerkung über *Wilhelm Tell* noch das Opernhafte meint, das *Spectakel,* so muß er in dem Satz über *Maria Stuart* den *Effect* überhaupt meinen: also die Verbindung der Mittel, insofern sie bühnenwirksam ist. Solche zwiefache Verwendung des Terminus, seine Anwendung sowohl auf die *sinnliche Außenseite* der szenischen Realisierung als auch auf die kunstvolle Komposition der *Maria Stuart,* ist nur dann zu rechtfertigen, wenn auch das Theatralische im engeren Sinne nicht bloßes dekoratives Schaugepränge ist, sondern sich der Verbindung der Mittel unterordnet. Das heißt aber: auch das Opernhafte muß eine dramaturgische Funktion haben; es darf sich nicht damit begnügen, die nur *stoffartige* Schaulust zu befriedigen, sondern muß im Ganzen des Dramas etwas bedeuten. Wäre der Krönungszug in der *Jungfrau von Orleans* nur eine Einlage, bestimmt, Gelegenheit zur Prachtentfaltung zu geben, wäre der Beginn des Schlußakts der *Maria Stuart* nur ein rührendes Gemälde, eine Art Ballett, müßte Schiller sie als Einsprengsel toten Stoffs, als Konzessionen an Theater und Publikum verwerfen. Erst durch den Kontrast mit der Verzweiflung der Johanna gewinnt der Krönungszug dramatisches Leben, wie erst durch ihre Stellung im Gesamtverlauf der Tragödie die Apotheose der Maria Stuart. Schon aus diesen beiden Beispielen geht hervor, daß die Formel *Verbindung der Mittel* in zweifachem Sinne zu verstehen ist: einmal als Zusammenwirken der Kompositionselemente und zum andern als dramaturgische Funktionalität. Wir richten unser Augenmerk zunächst vorwiegend auf die horizontale Verbindung, auf Harmonie und Kontrast der gleichzeitig angewandten Mittel des Theaters und der Poesie, und kehren zu unserem Ausgangspunkt zurück: zu den Schlußwendungen Schillers.

Hegel scheint nicht zufällig als Beleg für seinen Vorwurf, daß sich an manchen Stellen die Verbindung der Mittel auflöse und die stumme Geste allein

ausdrücken (Bd. 6, S. 160), dann ist damit nachträglich der Tenor zu den vorhergehenden Pantomimen gegeben. Die zwanzig Verse, die Maria zu Leicester spricht, werden von sechs Zeilen Spielanweisung eingeleitet, die eine ganze stumme Szene vorschreiben, von einer weiteren Anweisung unterbrochen und einer dritten gefolgt (Bd. 6, S. 176). Leicesters anschließender Monolog kommentiert ausschließlich die Gebärden, die ihm zwei Anweisungen vorschreiben, und die Geräusche, die er wie der Zuschauer hört, und münden in seine Ohnmacht. Diese Szenen wirkten auf Madame de Staël (*De l'Allemagne*, Paris 1890) ungemein stark. *Rien n'est plus touchant*, schreibt sie mit einem *profond attendrissement* (p. 243).

[61] 16. 8. 99 an Goethe, Bd. 6, S. 79. Vgl.: *Dieses verspreche ich Ihnen aber, daß sie von mir kein Stück mehr lesen sollen, das nicht auf die Gewalt der theatralischen Erscheinung berechnet ist.* (5. 8. 03 an Iffland, mitget. v. Werner Volke, DVjS. 32, 1958, S. 410f.)

berbleibe, einen Tragödienschluß ausgewählt zu haben. Selbst bei Tragikern, e sich weniger bedenkenlos als Schiller der theatralischen Mittel bedienen, erlegt sich das Schwergewicht der Vergegenwärtigung gerade am Schluß äufig vom Wort auf die Gebärde. So ist der Schluß von Hebbels *Gyges* eine apitulation der Sprache vor der *Mimik des Akteurs: Jetzt aber scheide ich mich sie durchsticht sich) so von dir!*[62] Der Vers, der so abrupt von der Bühnenanweisung unterbrochen wird, hat nur noch deiktische Funktion. Das Drama schließt mit dem Selbstmord der Rhodope; das begleitende Wortrudiment *so* t nichts als der ausgestreckte Finger, der auf die stumme Gebärde zeigt[63].

Warum gerade am Schluß des Trauerspiels das Mimische sich häufig vordrängt, während das Wort ermattet oder verstummt, ist leicht einzusehen: enn das Drama mit der Katastrophe endet, mit Tod und Vernichtung, dann t das Wort entbehrlich oder gar störend. Doch bei Schiller schließt nur eine nzige Tragödie mit der Katastrophe, die *Jungfrau von Orleans*. Sie ist auch, ußer der Oper *Wilhelm Tell*, die mit einem pompösen Finale endet[64], die nzige, deren Schluß nur mit theatralischen Mitteln bestritten wird. Auf die tzten Worte der sterbenden Heldin folgt noch eine lange Bühnenanweisung, e stummes Spiel vorschreibt: *Die Fahne entfällt ihr, sie sinkt tot darauf nieder Alle stehen lange in sprachloser Rührung – Auf einen leisen Wink des Königs erden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, daß sie ganz davon bedeckt wird*[65]. ier endet wirklich einmal die Dichtung *in sprachloser Rührung*. Und doch ist nicht allein die *Mimik der Akteurs*, die die letzten Augenblicke des Trauerpiels beherrscht, sondern eine kunstreiche Verbindung theatralischer Mittel: in monumentales Schlußbild, Rüstungen und Fahnen, Gruppen und Gesten. uch hier, in einem scheinbar so sinnlich-äußerlichen, stoffartigen Schlußbleau, will Schiller nicht wirkliche *Empfindungen* unmittelbar *ausdrücken*, ndern eine wirklichkeitsenthobene Apotheose repräsentieren durch ein Verhren, das er *symbolisch* zu nennen vielleicht sich hätte entschließen kön-en[66].

[62] *Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke*, hrsg. v. Richard M. Werner, Berlin o. J., 1. Abt., Bd. 3, S. 344.

[63] In anderen Dramen wird das Wort in solchem Augenblick oft zum bloßen Kommentar. Das letzte Wort von Grillparzers *Ahnfrau*, das Wort *Tot!*, ist entbehrlich, denn Jaromir ist soeben vor den Augen des Zuschauers gestorben (*Franz Grillparzer, Sämtliche Werke*, hrsg. v. August Sauer, Wien 1909ff., Bd. I, S. 148). Dasselbe gilt von den Schlußworten seiner *Sappho: Sie ist zurückgekehret zu den Ihren*. Kurz vorher steht wiederum die Konstatierung des ohnehin Sichtbaren, die Frage: *Tot?* und die Antwort: *Tot!* (ebda., S. 373). Derselbe kurze Dialog bildet den Schluß von Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt* (*Gerhart Hauptmann, Das Gesammelte Werk*, Berlin 1942, Bd. II, S. 300; vgl. ebda., S. 459).

[64] Hermann Schneider (aaO., S. 96) nennt ihn den „Gipfel der äußerlichen Opernhaftigkeit". Auch *Die Gräfin von Flandern* sollte mit einem prächtigen Tableau schließen, mit Vereinigung der Liebenden, Volksjubel, Freudenfest. Schiller bemerkt dazu: *Oberons Schluß* (Kettner, S. 216).

[65] Bd. 6, S. 354.

[66] In dem wichtigen Brief vom 29. 12. 97 an Goethe (Bd. 5, S. 313) stehen zwischen den zitierten Sätzen: ... *der Kunst Luft und Licht verschaffen* – und: *Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper* ... die Überlegungen: *Und dieß, däucht mir, möchte unter andern durch die Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt, sondern bloß bedeutet werden soll, die Stelle des*

Aber nur im *Wilhelm Tell* und in der *Jungfrau von Orleans* hat Schiller solche rein theatralischen Schlüsse gesucht, und nur in diesen beiden Dramen gibt es auch Aktschlüsse, die sich derselben Mittel bedienen[67]. Der Rütliakt schließt mit einem dekorativen Kunststück, dem Sonnenaufgang bei leerer Bühne und rauschender Musik, der vierte Akt desselben Stückes mit einem Operntableau: Volk, Hochzeitsgesellschaft und die barmherzigen Brüder mit ihrem Gesang: *Rasch tritt der Tod den Menschen an*[68]. Der vierte Akt der *Jungfrau von Orleans* endlich schließt mit einer vorwiegend pantomimischen Szenenfolge, die wiederum, obgleich das Wort an ihr geringen Anteil hat, eine künstliche Verbindung der Mittel zeigt. Eine überraschende dramatische Situation spiegelt sich in einer ganzen Skala pathetischer, entsetzter, verzweifelter Gebärden, von *stillem Schmerz* und dem Blick zum Himmel bis zu *zuckender Bewegung* und der Flucht des Volkes, begleitet von drohenden Donnerschlägen[69]. Schiller schreibt dazu nicht ohne Ironie, aber doch offensichtlich guten Gewissens: *Der Schluß des vorlezten Acts ist sehr theatralisch und der donnernde Deus ex machina wird seine Wirkung nicht verfehlen*[70].

Doch damit ist die Reihe der Schlüsse, an denen das Wort geringen oder gar keinen Anteil hat, schon erschöpft. Schiller ist kein Operndichter; selbst der *Tell* hat starke dramatische Akzente, lebt nicht, wie die Oper, hingegeben an den Augenblick, an die spannungslose sinnenhafte Entfaltung. Nur ein Dichter, der das unveränderlich Gültige zum Thema einer Theaterdichtung nimmt, kann in der Oper Genüge finden, wie an vielen Stellen Calderon; Goethe hat scharfsichtig erkannt, daß gerade dieser Meister *im Technischen und Theatralischen* für Schiller *gefährlich gewesen* wäre[71]. Schiller hingegen, der *seinen Zweck in die Folge und an das Ende setzt*[72], kann jene Spannung nicht entbehren, die er *Präcipitation* nennt. Das Drama *steht unter der Categorie der Causalitaet*[72], hat ein Gefälle ins Zukünftige, zum Ende hin. Vom *Wallenstein* berichtet der Dichter: *Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich vom Anfang in eine solche Praecipitation und Neigung zu bringen, daß sie in steter und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt*[73]. „Das Künftige wirkt wie ein Magnet, der alle Gegenwart an sich zieht“[74]; nicht in der Gegenwart, wie die Oper, sondern in einer „futurischen Existenz“[75] lebt das Drama. Es fordert

Gegenstandes verträten. Ich habe mir diesen Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, aber es scheint mir viel darin zu liegen. Würde der Gebrauch desselben bestimmt, so müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge, und innerhalb derselben desto wirksamer würde. Es handelt sich also wiederum um Mittel der Distanzierung von der Wirklichkeit. Allerdings sind Schillers Ausführungen nicht präzis genug, um zu entscheiden, ob Fahnen und Gebärden als solche *symbolischen Behelfe* aufgefaßt werden können.

[67] Zum zweiten Aktschluß des *Demetrius* haben wir nur die Notiz (aaO., S. 148): *Ein hofnungsreicher Erfolg beschließt diesen Akt auf eine theatralische Art.*

[68] Bd. 7, S. 191, 259f. Vgl. Schneider, aaO., S. 95, Petersen, aaO., S. 150.

[69] Bd. 6, S. 327. [70] 3. 4. 01 an Goethe, Bd. 6, S. 266.

[71] Goethe 12. 5. 25 zu Eckermann, *Eckermann*, aaO., Bd. I, S. 193.

[72] 25. 4. 97 an Goethe, Bd. 5, S. 183. [73] 2. 10. 97 an Goethe, ebda., S. 271.

[74] Staiger, aaO., S. 151. [75] Ders., *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1951², S. 176.

gespannte, zukunftsträchtige Situationen, nicht gefrorene Tableaus, es fordert Rede, und zwar dramatische Rede.

Dramatische Rede aber ist weder Mitteilung noch Ausdruck von Empfindungen, wie Hegel meint, sondern zweckgerichtete Aktion. Das Wort, sofern es, nach Hegels Formulierung, *den Geist der Handlung exponiert*, teilt also weder nur Wirklichkeit mit, noch drückt es nur Wirklichkeit, *Empfindungen und Vorstellungen* aus, sondern es will vor allem Wirklichkeit entweder hervorbringen oder selbst sein. Diese letztere Unterscheidung scheint Hölderlin im Auge zu haben, wenn er in den Anmerkungen zur *Antigonae* vom *tödtlichfactischen* und *tödtendfactischen Wort* spricht, das heißt von der *mittelbaren* und *unmittelbaren* Aktivität der dramatischen Rede[76]. Orakel, Beleidigung, Segen und Fluch sind unmittelbar faktisch, schöpfen ihre Bedeutung und Kraft nicht aus einer Wirklichkeit, auf die sie sich beziehen, müssen auch nicht durch den Sprechenden oder den Angesprochenen erst realisiert werden, sondern sind als Worte von einer nicht mehr zu korrigierenden Tatsächlichkeit. Das mittelbar faktische Wort hingegen, das, wie Hölderlin formuliert, *den Körper ergreift, daß dieser tödtet*, ist Sprache in futurischer oder imperativischer Form, ist Entschluß, Ankündigung, Drohung, Befehl, Überredung. Lady Macbeth bietet ein Beispiel dieser Redeweise, aber auch Octavio Piccolomini, wenn er zu Buttler so wirksame Worte spricht, *daß dieser tödtet*[77]. Eben diese Redeweise ist dem Drama vertraut, weil sie, wie die dramatische Handlung, stets „im Hinblick auf“[78] etwas gerichtet ist, weil „jeder Satz ... eine ganz bestimmte Absicht hat“[79] und so der Präzipitation des Dramas Vorschub leistet.

Dies gilt zwar nicht für den Schluß des Dramas, der ja der Präzipitation Einhalt gebietet, wohl aber für den gesamten Verlauf der Aktion und ganz besonders für die inneren Aktschlüsse. Sie verteidigen die Einheit der unaufhaltsam zum Ende hineilenden dramatischen Aktion gegen die Aufenthalte der theatralischen Realisierung, indem sie das Zukünftige, das zu Erwartende nicht nur den dramatis personae, sondern vor allem auch den Zuschauern eindringlich vor Augen führen. Die dramaturgische Funktion des Futurischen fällt hier mit der theatralischen Aufgabe zusammen, die Spannung wachzuhalten, die Erwartung des Kommenden zu steigern, den Zuschauer nicht aus dem Bannkreis des dramatischen Ablaufs zu entlassen und so die Ablenkungen des Zwischenaktes zu paralysieren[80]. Mit einer einzigen Ausnahme – der zweite

[76] Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. 5, S. 269f.
[77] Ebda. S. 233–237. [78] Staiger, *Grundbegriffe*, S. 177, 223f. [79] Ebda., S. 173.
[80] Vgl. Petersen, aaO., S. 142: „Allmählich gewinnt der Dramatiker die Erkenntniss, daß mit dem Fallen des Vorhangs eine stärkere Accentuierung des Aktschlusses notwendig wird; das Publikum, das die Bühne selbst nicht mehr im Auge behält, muß während der Pause durch den Nachhall einschlagender Schlußworte oder die Erinnerung an eine packende Schlußgruppe gefesselt bleiben“. Petersen vergißt nur zu erwähnen, daß die Spannung auf das Kommende stets fesselnder ist als die Erinnerung. Wie entscheidend spannungslose Aktschlüsse der Wirkung eines Stückes schaden können, zeigt das bekannte Debakel des wider seine ursprüngliche Anlage in drei Akte zerschnittenen *Zerbrochenen Krugs* in Weimar.

Akt der *Jungfrau von Orleans* schließt mit einer rührenden Gruppe – sind alle Aktschlüsse Schillers so angelegt, daß die letzten Worte, auch wenn sie von opernhaften Bühnenwirkungen begleitet werden, von dem handeln, was geschehen wird oder soll. Häufig werden Zeitangaben hinzugefügt: *Auf! hurtig! alle! nach Franken! in acht Tagen müssen wir dort sein*[81]. – *Und eh' der Tag sich neigt, muß sich's erklären, Ob ich den Freund, ob ich den Vater soll entbehren*[82]. – *Der Ritter Wird künftig ungemeldet vorgelassen*[83]. In allen diesen Fällen[84] hat das grammatische Präsens futurische Bedeutung; doch auch das grammatische Futurum kommt vor: *Und seid gewiß, ich werde sie bewahren, Daß sie nichts Böses tun soll, noch erfahren!*[85] Über die Hälfte aller Aktschlüsse aber sind Imperative.

Was grammatisch als Futurum oder Imperativ erscheint, ist als dramatisches Handlungselement Entschluß, Programm, Befehl: *Sei frei, Genua, und ich dein glücklichster Bürger!*[86] *Ihr übrigen zerstreut euch im Wald – ich bleibe*[87]. Bedeutungs- und wirkungsvoller noch weist die Drohung in die Zukunft[88] und die prophetische Vorausdeutung, wie Theklas Kassandramonolog[89] oder Wallensteins: *Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende*[90].

Stets ist das Schlußwort der aktuellen Situation voraus, nimmt das Kommende vorweg. Die theatralische Aktion, die dieser Funktion des Wortes entspricht, ist der Aufbruch. *Verschworene stürzen zum Saal hinaus*[91] – *unter allgemeinem Aufbruch fällt der Vorhang*[92] – *alles setzt sich in Bewegung*[93] – so und ähnlich lauten die Anweisungen. Manchmal wird *Lärm und Getümmel*[94], *wilder Tumult*[95] oder auch *größte Ruhe*[96] vorgeschrieben, manchmal heißt es einfach: *sie gehen ab*[97] – fast immer aber brechen alle oder die meisten Personen zu neuen Aktionen auf. Das ist nicht technischer Zwang, der die Räumung der Bühne verlangte, denn Schiller rechnet stets mit dem Vorhang auch am Ende des Aktes[98]; es entspricht vielmehr der Funktion des Aktschlusses und dem Stil der Gattung.

[81] *Die Räuber* III, Bd. 3, S. 97.
[82] *Die Piccolomini* V, Bd. 5, S. 182. Der Schluß ist als Aktschluß konzipiert, da ursprünglich das Drama noch die beiden ersten Akte von *Wallensteins Tod* mitumfassen sollte (Nationalausgabe, Bd. 8, S. 405, 440, 448). Schon Mme. de Staël bemerkt, das Drama ende *comme une conversation interrompue* (l. c., p. 220).
[83] *Don Carlos* III, Bd. 4, S. 166.
[84] Ebenso *Don Carlos* II, *Maria Stuart* III.
[85] *Maria Stuart* I, Bd. 6, S. 48. Vgl. *Kabale und Liebe* IV, *Wilhelm Tell* III. Ähnlich die Umschreibung mit Hilfsverben: *Die Räuber* II, *Die Jungfrau von Orleans* IV.
[86] *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* II, Bd. 3, S. 224.
[87] *Die Räuber* IV, Bd. 3, S. 132.
[88] *Kabale und Liebe* II, Bd. 3, S. 347. Vgl. auch die Herausforderung *Don Carlos* I.
[89] *Die Piccolomini* III. Vgl. *Die Braut von Messina* III.
[90] *Wallensteins Tod* I, Bd. 5, S. 214.
[91] *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* IV, Bd. 3, S. 269.
[92] *Die Piccolomini* IV, Bd. 5, S. 164.
[93] *Die Jungfrau von Orleans* I, Bd. 6, S. 242.
[94] *Die Räuber* II, Bd. 3, S. 81.
[95] *Wallensteins Tod* III, Bd. 5, S. 300.
[96] *Wilhelm Tell* II, Bd. 7, S. 191.
[97] *Die Räuber* III, Bd. 3, S. 97; *Don Carlos* I, Bd. 4, S. 52. Ähnlich öfter.
[98] Petersen, aaO., S. 145.

Zu dieser Spannung auf das Kommende hin tritt nun bei Schiller häufig noch eine innere Spannung. Schiller liebt Kontraste, und gerade diese Vorliebe ist es, die ihm oft den Vorwurf eingetragen hat, er verschmähe nicht die „groben" und „grellen" Wirkungen. Seine Kalkulation geht dabei so weit, daß er am liebsten das Publikum in seine Kontrastwirkungen einbeziehen und ernsthaften *Geschäftsleuten und Philistern* die *spielende Stimmung* der Oper, *müßigen Weltleuten* jedoch die Tragödie verordnen möchte[99]. Wichtiger ist die Erwägung, *daß ein Theil des poetischen Interesse in dem Antagonism zwischen dem Innhalt und der Darstellung liegt: ist der Innhalt sehr poetisch bedeutend, so kann eine magre Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen, da im Gegentheil ein unpoetischer gemeiner Innhalt ... durch den belebten und reichen Ausdruck poetische Dignität erhält*[100]. Zwar denkt Schiller hier zweifellos an die Ausgewogenheit des klassischen Kunstwerks, an die Herstellung einer einheitlichen Stilebene. Doch schon der Bezug auf das *Interesse* deutet an, daß der *Antagonism* auch andere Möglichkeiten birgt, vor allem an so ausgezeichneten und spannungsreichen Stellen wie Aktschlüssen. Schon rhetorisch pointierte Antithesen geben ihnen einen zusätzlichen Akzent: *Sie schlägt die Augen auf – Itzt kommt, sie dem Doria zuzurücken*[101].

Weit wirkungsvoller noch ist die Antithese, wenn das Wort im Widerspruch zur wirklichen Situation steht[102]. Der vierte Akt von *Wallensteins Tod* endet, unmittelbar vor der Katastrophe, mit einer scheinbaren Idylle, der kurzen Szene zwischen der verzweifelten, fluchtbereiten Thekla und ihrer Mutter[103]. Die Erregung über die Nachricht vom Untergang ihres Geliebten zittert noch in ihr nach – *du zitterst ja so heftig* ... –, und doch spricht Thekla nur von Ruhe, Schlaf und Trost, und ihre letzten Worte in den Armen der Mutter lauten: *Schlaf wird es Besänftigen – Gut' Nacht, geliebte Mutter!* Dies *Gut' Nacht*, diese leise und innige Szene leitet die Schrecken der Katastrophe ein, die jeder schon ahnt. Noch zugespitzter ist der dritte Aktschluß des *Fiesco*, der in eine ganz ähnliche Situation führt: der Aufstand ist vorbereitet, der *Sturm, der heute Nacht den Stamm Doria spaltet*[104], wird sogleich losbrechen – da führt das Haupt der Verschwörung eine Doria ins Theater und antwortet auf die Frage: *Doch kein Trauerspiel, Graf? – (tückisch) O es ist zum Totlachen, Gräfin*[105]. Die Ironie, die im *Wallenstein* leiser und bitterer ist, ist hier pointiert-witzig zugespitzt und fast aufdringlich kraß.

Noch ausdrucksvoller aber ist der Kontrast am Ende des zweiten Aktes von *Wallensteins Tod*. Mit ihm sollten *Die Piccolomini* schließen, ohne daß aber die dramatische Handlung abgeschlossen sein sollte. Der Kontrast um-

[99] 2. 2. 98 an Goethe, Bd. 5, S. 336.
[100] 24. 11. 97 an Goethe, ebda., S. 289f.
[101] *Fiesco* IV, Bd. 3, S. 269. Ähnlich *Kabale und Liebe* III, IV, *Die Piccolomini* III, *Maria Stuart* I, II, III, *Tell* I.
[102] Bd. 6, S. 101. [103] Bd. 5, S. 336f. [104] Bd. 3, S. 165. [105] Ebda., S. 247.

schreibt auf kleinstem Raum das Hauptthema der *Piccolomini*, Zusammengehörigkeit und Entzweiung von Vater und Sohn:

Octavio. *Wie? Keinen Blick*
Der Liebe? Keinen Händedruck zum Abschied?
Es ist ein blut'ger Krieg, in den wir gehn,
Und ungewiß verhüllt ist der Erfolg.
So pflegten wir uns vormals nicht zu trennen.
Ist es denn wahr? Ich habe keinen Sohn mehr?

(Max fällt in seine Arme, sie halten einander lange schweigend umfaßt, dann entfernen sie sich nach verschiedenen Seiten[106]*.)*

Das Thema verdichtet sich in wenigen Worten und Gebärden, die aufs engste zusammengehören. Ohne Octavios Worte wäre Umarmung und Schweigen, ohne die Gebärde die Klage nur eine Teilwahrheit. Was hier aufeinander folgt, muß doch zusammengesehen werden: die Konstatierung der Entfremdung, der Blick in die Vergangenheit, die Vorausdeutung in die Zukunft, das zögernde Fazit *Ich habe keinen Sohn mehr?*, das alsbald widerlegt wird durch die Umarmung und doch wieder ahnungsvoll bestätigt durch das Auseinandergehen nach verschiedenen Seiten. Solche Widersprüche der Gegenwart verlangen gebieterisch nach einem Austrag in der Zukunft, einer schon angedeuteten Zukunft: blutigem Krieg mit ungewissem Ausgang. Ein solcher Schluß aber trägt die Handlung auch über den Zwischenakt, ja über eine längere Unterbrechung hinweg, indem *die Erwartung in hohem Grade gespannt und bis ans Ende immer in Athem gehalten wird*[107].

Was für die Aktschlüsse gilt, läßt sich nicht ohne weiteres auch auf die Dramenschlüsse anwenden. In ihnen kommt die dramatische Präzipitation zum Stehen, die Kette der Kausalität reißt ab. Die Katastrophe ist das Ergebnis der dramatischen Aktion, das zugleich aus ihr hinausführt; sie gehört nur noch so zum Drama wie der Tod zum Leben. Wenn danach die Dichtung nochmals ihre Stimme erhebt, so steht sie meist schon außerhalb des Dramas. Zahlreiche Tragödien schließen mit epilogartigen, berichtenden, resümierenden oder verallgemeinernden Wendungen, mit Botenberichten wie Racines *Athalie*, mit Nekrologen wie *Hamlet*, mit Chorliedern, Betrachtungen, Lehren oder Sentenzen.

Ein einziges Mal hat Schiller sich dieser Form bedient: in der *Braut von Messina*. Dem Selbstmord Don Cesars folgt *ein tiefes Schweigen* und dann ein fünfzeiliges Chorlied, das mit der berühmten Sentenz endet: *Das Leben ist der Güter höchstes nicht, Der Übel größtes aber ist die Schuld*[108]. Hier endet

[106] Bd. 5, S. 242. [107] *Die Prinzessin von Zelle*, Kettner, S. 220.
[108] Bd. 7, S. 120. Eine ganz ähnliche Funktion hat die Schlußsentenz der *Jungfrau von Orleans*; doch folgt ihr noch das stumme Spiel. Vgl. dazu unten S. 298.

die eigentliche dramatische Handlung mit einer stummen Tat, mit Tod und Schweigen, die Dichtung hingegen mit einer Betrachtung, die vom Drama weg ins Allgemeine führt. Durch diese Ablösung des Worts von der Handlung entsteht ein doppelter Schluß. Solches Verfahren ist aber, so häufig es sonst sein mag, bei Schiller eine Ausnahme. Der Grund dafür läßt sich mutmaßen: einmal wird die Verbindung der Mittel gelöst, zum andern bezieht die Schlußsentenz die Welt des Dramas auf die wirkliche. Sie mißt das dramatische Geschehen an einem allgemeingültigen ethischen Gesetz. Das aber läuft Schillers erklärter Absicht zuwider, die Welt des poetisch-theatralischen Kunstwerks sauber und selbstgenügsam von jeder Wirklichkeit getrennt zu halten[109].

Da aber die tragische Katastrophe dramatische Rede nicht mehr zuläßt, greift Schiller zu dem Mittel, das Drama nicht mit der Katastrophe, sondern vor oder nach ihr zu beenden. Der vorzeitige Schluß eröffnet die Möglichkeit, auch die letzten Worte der Tragödie noch in die Zukunft zu richten, einen letzten Entschluß oder Befehl zu verkünden. *Don Carlos* endet mit der Weisung: *Kardinal! Ich habe das Meinige getan. Tun Sie das Ihre*[110]. Der Ausblick auf das Unvermeidliche endet das Stück. Und auch ein Kontrast fehlt nicht: nach aller Turbulenz des Geschehens, nach allen Schrecken und Emotionen, nach der harten Pointe des in doppeltem Sinne *letzten Betrugs* spricht der König seine tödlich faktischen Worte *kalt und stille*. Schiller stellt einmal die Regel auf: *Stücke, worin große heftige Affekte spielen, endigen sich schöner – ruhig und stille als rasch und reißend*[111]. Ein Widerspruch, der nach Auflösung verlangte, ist am Schluß der Tragödie nicht mehr möglich; wohl aber ein Kontrast als Wechsel des Tons.

Ähnlich ist der Schluß der *Räuber* angelegt[112]. Wieder folgt auf die Hitze der Affekte ein ruhiges *Nachsinnen* und ein letzter Plan. Doch hier bringen die letzten Worte des Räubers, nicht ohne Gewaltsamkeit, noch eine Überraschung: er entsinnt sich eines Mannes, dessen bisher nie Erwähnung getan wurde, eines *armen Schelms*, und dessen, daß sein eigenes verwirktes Leben doch noch etwas wert ist: den Kopfpreis. Und aus diesen beiden Gedanken wird der Plan: *dem Mann kann geholfen werden.* Und *er geht ab*, ein letztes gutes Werk zu tun, unpathetisch und selbstverständlich. Dies Werk aber wirft nun noch einmal ein Licht auf ihn, auf seinen Charakter, seine Größe. So ist der letzte Satz, während er in die Zukunft zeigt, doch zugleich und wesentlich rückgewandt.

Rückwendung: das bedeutet, daß wir uns bereits der dramaturgischen Funktion des Schlusses zugewandt haben. Rückgewandte Schlüsse sind in eine vertikale Verbindung der Mittel eingespannt: sie beziehen ihre Bedeutsamkeit aus ihrer Funktion im Gesamtablauf der Tragödie. Um aber diese Rückwendung

[109] Der „Moralist" Schiller opponiert sogar gegen die *sittlichen Sprüche* und *moralischen Stellen* bei Goethe (22. 1. 02 und 17. 1. 05 an Goethe – Bd. 6, S. 337 und Bd. 7, S. 204).
[110] Bd. 4, S. 288.
[111] 4. 7. 87 an Schröder, Bd. 1, S. 349. Auch auf die Schlüsse von *Kabale und Liebe* und andere ist die Maxime anwendbar.
[112] Bd. 3, S. 156.

zu ermöglichen, ohne sich über die Ebene der Aktion zu erheben und über das Drama zu raisonnieren, bedient sich Schiller häufig eines Kunstgriffs: er führt die Handlung ein Stück über die Katastrophe hinaus, scheinbar vom Hauptthema der Tragödie weg, in Wahrheit aber wieder hinein, ja auf ihren Anfang zurück. Zum Schluß wird ein – oft überraschendes – Licht auf eine Einzelheit des Geschehens geworfen, und dieses Licht verbreitet sich nachträglich über das ganze Drama. Über die *Jungfrau von Orleans* schreibt Schiller: *Von meinem lezten Act augurire ich viel Gutes, er erklärt den ersten, und so beißt sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darinn auf sich allein steht, und im Unglück von den Göttern deseriert ist, so zeigt sich ihre Selbständigkeit und ihr CharacterAnspruch auf die Prophetenrolle deutlicher*[113]. Der Schluß also begründet den Anfang, die Kette der Kausalität wird weitergesponnen und zum Kreis gefügt, die Welt des Dramas rundet sich. Das bedeutet aber: weder sind die letzten Worte der Johanna eine allgemeingültige Sentenz, wie die des Chors in der *Braut von Messina*, noch ist das stumme Spiel ein bloßes lebendes Bild; beides zusammen vielmehr, die Verklärung der Heldin und die stumme Reverenz fast aller Personen des Stückes, die nicht zu einem nur dekorativen Tableau, sondern wie zu einer Gerichtssitzung versammelt sind, bestätigen das zu Beginn des Stückes nur geforderte, nicht erhärtete Recht der Johanna auf ihre Rolle und korrigieren alle später aufgetretenen Zweifel und Irrtümer.

Solch nachträgliche Erläuterung der Voraussetzungen des Stückes ist die Funktion einer ganzen Reihe von Schlüssen, schon des *Fiesco* und noch des *Demetrius*. Auch im *Fiesco* wird die Tragödie ein winziges Stück über die Katastrophe hinausgeführt; doch die letzten Worte Verrinas: *Ich geh' zum Andreas*[114] stellen alles Bisherige in Frage. Der Entschluß, scheinbar in die Zukunft weisend, enthüllt blitzartig die ganze Schwäche des bisherigen Unternehmens: die ideologische Säule der Verschwörung, der Erzrepublikaner widerruft seine Prinzipien, alle scheinbaren Voraussetzungen der Handlung fallen dahin, alle Akzente verschieben sich: die Revolution war an persönlich-zufällige Konstellationen gebunden, an Fiescos Ehrgeiz und Gianettinos Niedertracht. Sobald diese Voraussetzungen dahinfallen, scheitern alle großartigen Zurüstungen, und der ursprüngliche Zustand stellt sich ohne Schwierigkeit wieder her.

Nicht minder ungewöhnlich sollte der *Demetrius* enden: nach dem Tode des Helden tritt noch eine neue Figur auf, nicht um ihm, wie Fortinbras, Worte des Gedenkens zu widmen, sondern um sein Schicksal zu wiederholen. Wiederum ein Entschluß: der Betrüger hat sich Kroninsignien verschafft und will als neuer Prätendent auftreten. Sein Monolog sollte *die Tragödie schließen indem er in eine neue Reihe von Stürmen hineinblicken läßt und gleichsam das Alte von neuem beginnt*[115]. Was scheinbar ein zukunftsträchtiger Neubeginn ist, bedeutet nur eine Wiederholung der Ausgangssituation. Der Schluß er-

[113] 3. 4. 01 an Goethe, Bd. 6, S. 266. [114] Bd. 3, S. 292. [115] *Demetrius*, aaO., S. 167.

klärt den Anfang: erklärt die Möglichkeit, daß ein Prätendent auftreten kann. Der Schluß ist scheinbarer Anfang, wie der Anfang ein scheinbarer Schluß, denn das Drama beginnt: *So ist denn dieser stürmevolle Reichstag Zum guten Ende glücklich eingeleitet*[116].

Doch es bedarf keiner neuen Figur, keiner Auferstehung der Zentralfigur, um solche Wirkung hervorzurufen. In zwei anderen Dramen, in *Maria Stuart* und *Wallenstein*, stehen im Mittelpunkt der Schlußszene die Gegenspieler der Titelfiguren.

Die letzten Szenen der *Maria Stuart*, die Madame de Staël unterdrückt wissen wollte[117], sind unentbehrlich für die Symmetrie wie für das Verständnis des ganzen Dramas. Sie komplettieren die *Correlationen*[118], die die ganze Komposition bestimmen und die als Gegenbilder zu den beiden ersten Aktreingängen, der verlassenen Maria und der inmitten ihres glanzvollen Hofes strahlenden Elisabeth, nicht nur die Apotheose der von ihren Freunden und Getreuen in festlicher Trauer umgebenen Maria, sondern auch das Bild der vereinsamten Elisabeth fordern. Sie bringen aber nicht nur den formalen Ausgleich. Elisabeth spürt die Folgen ihrer Tat, sieht sich von ihren Dienern verlassen, hört aus Talbots Munde *betroffen* das Urteil der Geschichte: *Die Gegnerin ist tot. Du hast von nun an Nichts mehr zu fürchten, brauchst nichts mehr zu achten*[119]. Diese beiden Verse könnten die Tragödie schließen. Sie zeigen charakteristische Merkmale, die wir an anderen Schlußworten beobachtet haben: die antithetische Zuspitzung, die doppelte Richtung in die Zukunft – *von nun an* – und in die Vergangenheit, ja sie haben als Urteil sogar etwas von jener unmittelbaren Faktizität, durch die *das Wort .. schrecklich ist, und tödtet*[120]. Das Stück schlösse mit einem starken moralischen Akzent.

Aber Schiller läßt noch zwei Sätze folgen, den Befehl: *Lord Leicester komme her* – und die Antwort: *Der Lord läßt sich entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich.* Die Bühnenanweisung schreibt vor: *Sie bezwingt sich und steht mit ruhiger Fassung da.* Wieder folgt Schiller seiner alten Regel: das Stück endet gedämpft, fast tonlos, mit einer nüchternen Meldung, in höfisch-zeremoniösem Ton vorgetragen und mit *ruhiger Fassung* angehört. Und doch ist dieser Schluß von ungeheurer Spannung. Freilich ist er nicht „hochpointiert", vielmehr resultiert die Spannung einmal aus dem Kontrast zwischen Gebärde und Wort, der vernichtenden Nachricht und der aufrecht-gefaßten Königin,

[116] Ebda., S. 3. Vgl. *Don Carlos: Die schönen Tage in Aranjuez Sind nun zu Ende* (Bd. 4, S. 5). Oder *Wallensteins Tod: Laß es jetzt gut sein ... Wir wissen gnug* (Bd. 5, S. 187).

[117] Sie nennt ihn *une espèce d'appendice ou d'explication, qu'on ne peut plus écouter quand la catastrophe principale est terminée* (l. c., p. 272). Tatsächlich wurde bei späteren Weimarer Aufführungen das Stück mit Leicesters Monolog geschlossen (vgl. *Schillers Gespräche*, hrsg. v. J. Petersen, Leipzig 1911, S. 301).

[118] *Die Prinzessin von Zelle*, Kettner, S. 221. Für dies Drama, das in vieler Beziehung der *Maria Stuart* ähnlich geworden wäre, war eine ganze Reihe von solchen antithetischen Entsprechungen geplant.

[119] Bd. 6, S. 185 f. [120] Hölderlin, aaO., S. 270.

zum andern aus der Funktion des Schlusses. Elisabeth sieht sich um den Preis ihrer Tat betrogen: Leicester, den sie durch den Tod der Rivalin unlöslich an sich ketten wollte, hat sie verloren. Und sie hat ihn durch ihre eigene Schuld verloren, denn sie selbst hat ihn ja, in ungroßmütiger Rachsucht – *Leicestern mit den Augen fixierend*[121] – nach Fotheringhay entsandt, ihn zum Zeugen nicht nur von Marias Tod, sondern auch ihrer Würde und Hoheit gemacht und so entscheidend zu seiner Flucht beigetragen. Diese Kleinlichkeit, dieser Mangel an königlicher Souveränität ist es, auf die das letzte Licht des Dramas fällt. Ihr fehlt, was Maria besitzt: Größe; nicht an Tugend, an Größe ist ihr die Gegnerin überlegen. So wird zum Schluß der Akzent vom moralischen Urteil auf diesen Wert verlegt, der, wie uns scheint, für Schiller wie für die *Maria Stuart* entscheidend ist[122]. Ihre Kleinheit erlaubt Elisabeth nicht, Marias Existenz zu ertragen. Dies scheint die *Erklärung* der Voraussetzungen des Dramas, die sich aus dem Schluß ergibt: der Kontrast zwischen äußerer Würde und Fassung und innerer Niedrigkeit und Schwäche, zwischen der mächtigen Königin und dem von Eifersucht, Zweifeln und dem Bewußtsein der eigenen Unzulänglichkeit heimgesuchten Weib, der sich im Schluß verdichtet, er ist die Tragik der Elisabeth, der erst Maria zum Opfer fällt und dann sie selbst, ihr *edlerer Teil* und ihr Glück.

Wir kehren zum Schluß des *Wallenstein* zurück, von dem wir ausgingen. Wir haben gesehen, daß die Struktur der Schlußwendungen Schillers zu komplex ist, als daß man sie einfach, wie Thomas Mann, sprachliche Pointen nennen oder aber als Ausdrucksgebärden nehmen dürfte, daß sie vielmehr höchst spannungsreiche und komplizierte Verbindungen von Mitteln und Absichten darstellen. Weder die zugespitzte rhetorische Formel noch die *Mimik des Akteurs* sichert Prägnanz und Wirkung auch des *Wallenstein*-Schlusses, sondern ihr Zusammenwirken und ihre Funktion innerhalb des ganzen Dramas.

Wieder führt Schiller die Handlung über die Katastrophe hinaus, wieder fällt ein Licht auf den Gegenspieler der Hauptfigur. Doch das letzte Wort ist nicht, wie in der *Maria Stuart*, eine kurze Meldung, eine Art von Botenbericht, der das vernichtende Faktum mitteilt, sondern ein unmittelbar vernichtendes, ein *tödtendfactisches* Wort: *Fürst Piccolomini*, der Titel, der Octavio für seine Treue zum Kaiserhaus zuteil wird, ist ein höchst reales Faktum, aber identisch mit dem Wort.

Diese Identität von Wort und Faktum am Schluß des Dramas ist nicht eben häufig. Ein deutliches Beispiel ist der Schluß von Goethes *Iphigenie*[123]. Das Drama ringt um Versöhnung und schließt mit Versöhnung, und die Versöhnung wird Wirklichkeit in dem *Lebt wohl!* des Thoas und in der begleitenden Gebärde. Hier fällt Wort, Gebärde und Faktum unmittelbar zusammen

[121] Bd. 6, S. 140.
[122] Wir können hier auf die Bedeutung des Begriffs für Schiller nicht eingehen; er würde eine eigene Untersuchung fordern und lohnen.
[123] WA I, Bd. 10, S. 95.

in vollkommener Harmonie. Schillers *Wallenstein* dagegen endet mit der „grellsten, schneidensten Dissonanz"[124]. Schon Goethe schreibt dazu: *Der Schluß des Ganzen durch die Adresse des Briefs erschreckt eigentlich, besonders in der weichen Stimmung, in der man sich befindet. Der Fall ist auch wohl einzig, daß man, nachdem alles, was Furcht und Mitleiden zu erregen fähig ist, erschöpft war, mit Schrecken schließen konnte*[125]. Goethe scheint uns hier richtiger zu sehen als Hegel. In der Tat schließt Schiller mit dem tragischen Schrecken; und dieser Schrecken resultiert nicht aus dem Schmerz des Octavio, aus dem *Ausdruck* seiner *Empfindung*, sondern aus dem faktischen Wort und dem Kontrast zwischen ihm und der Reaktion der Figuren.

Gordon übergibt den Brief *mit einem Blick des Vorwurfs*, Octavio nimmt ihn mit Schrecken und Schmerz entgegen: das ist eine seltsame Reaktion auf eine glänzende Rangerhöhung. Das faktische Wort trifft den Gefeierten wie ein Keulenschlag: denn der Titel ist der Judaslohn. Was Octavio – vielleicht – aus Treue zu tun glaubt, honoriert der intrigengewohnte Hof auf seine Art und degradiert den, den er zu erhöhen meint, zum „Karrieristen der Gesetzlichkeit"[126]. Was scheinbar der Beginn eines Aufstiegs ist, ist in Wahrheit ein moralischer Untergang. Der Schluß, der nur aus dem Gesamtablauf der Tragödie verständlich ist, erklärt seinerseits deren Voraussetzungen. Die Zweideutigkeit von Octavios Spiel, seine Kleinheit und Mittelmäßigkeit, die ihm zum Schluß noch einmal durch die beschämende Ehre, die er erfährt, attestiert wird, ist Wallenstein ebenso verderblich geworden wie Elisabeths unkönigliche Kleinlichkeit der Königin Maria. Wenn das *Lager* Wallensteins Verbrechen erklärt, so Octavios zwielichtiges Spiel, seine Treue, die zugleich Treulosigkeit ist, Wallensteins Untergang[127]. Beginn und Schluß des Dramas stützen sich gegenseitig, und wieder „erklärt" der Schluß den Anfang, indem er die Distanzen zurechtrückt; Octavios Demütigung korrigiert Wallensteins ruhmlosen Untergang, und das Gefälle zwischen der Größe des Feldherrn und der Kläglichkeit des Karrieremachers liefert den Maßstab, der an das gesamte Geschehen der Tragödie anzulegen ist.

[124] Kurt May, *Friedrich Schiller*, Göttingen 1948, S. 164.

[125] 18. 3. 99 an Schiller, WA IV, Bd. 14, S. 46. Es scheint kein Anlaß dafür vorzuliegen, aus dieser Stelle einen Tadel herauszuhören, wie dies Clemens Heselhaus (Der Deutschunterricht 5, 1952, S. 52) tut.

[126] Thomas Mann, aaO., S. 56. Vgl. Max Kommerell, *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt 1944³, S. 216.

[127] Hermann Schneiders (aaO., S. 49) Behauptung: „Das Lager soll ja nicht nur sein Verbrechen erklären, sondern auch sein Scheitern" – ist nicht belegt. Dagegen vgl. May (aaO., S. 163): „Die letzte Szene entscheidet ... die Gesamtdeutung des großen Ganzen". Storz' Deutung (aaO., S. 297), daß der Schluß das Gleichgewicht zwischen den Gegenspielern unterstreiche, können wir nicht zustimmen. Storz schreibt: „Niemand siegt und niemand hat recht in diesem Streit. Denn die moralische Rechnung, falls man eine solche zwischen Wallenstein und Octavio aufmacht, geht nicht auf." Wir sehen aber in der Rechnung, die da beglichen wird, gerade keine „moralische" – nicht Wallensteins Recht, sondern seine Größe erhebt ihn über den Gegenspieler, nicht das moralisch Bedenkliche, sondern das Kleinliche von Octavios Spiel trägt ihm die Verachtung nicht nur Gordons ein.

Die Schlüsse dreier Tragödien Schillers weisen also eine ganz ähnliche Form und Funktion auf: indem sie scheinbar in die Zukunft zeigen, weisen sie in Wahrheit zurück auf den Beginn des Dramas und schließen damit den Kreis der in sich schlüssigen, runden, ausgewogenen Welt des dramatischen Kunstwerks.

Wenn wir diese Form des Schlusses als die Schiller gemäßeste, seinem Kunstwillen am deutlichsten entgegenkommende annehmen, ordnet sich die scheinbare Mannigfaltigkeit seiner Schlußwendungen. Fast immer suchen sie die horizontale und vertikale Verbindung der Mittel herzustellen, suchen in kontrastreichem Zusammenspiel von Dichtung und Theater die Voraussetzungen der dramatischen Handlung korrigierend zu erhellen. Lediglich die *Braut von Messina*, die sich den andersartigen Baugesetzen der attischen Tragödie unterwirft, macht eine Ausnahme, und der Schluß des *Don Carlos* verzichtet auf die Rückwendung. Aber selbst das Opernfinale des *Wilhelm Tell* ist nicht bloßes Schaustück, sondern hat korrigierende Funktion: es zeigt das Volk und die Natur, die eine so bedeutsame Rolle im gesamten Stück spielt, in ihrem harmonischen Zustand, der durch die Tyrannis gestört war, korrespondiert mit dem Sturm, der das Stück eröffnet, ebensowohl wie mit dem Sonnenaufgang, der den Rütliakt beschließt.

Und endlich der Schluß von *Kabale und Liebe*, die Versöhnung zwischen Vater und Sohn, der Zusammenbruch des Präsidenten: auch er verschiebt überraschend die Akzente: die Gegenspieler reichen sich die Hand zur Versöhnung, sie rücken plötzlich ganz nahe aneinander heran, näher noch als Philipp und Carlos – fordert nicht auch diese Schlußkonfiguration zu einer Neubewertung der Voraussetzungen, zu einer Korrektur der Distanzen heraus?

Wir müssen uns hier versagen, die naheliegende Frage aufzuwerfen, wie denn diese Korrektur zustandekomme: ob sie ein bühnenwirksamer Effekt sei oder ein Bekenntnis zur sittlichen Weltordnung, eine Forderung der „poetischen Gerechtigkeit" oder das geheimnisvolle Walten der Nemesis. Gewiß ist, daß jedem in letzter Minute sein Recht wird: dem Räuber Moor wie der Königin von England, dem Andenken und dem Werk des Fiesco und der Jeanne d'Arc, dem Präsidenten von Walter und – *dem Fürsten Piccolomini.*

Das Harvard Manuskript von *Wallensteins Tod*

von

Walter Grossmann (Harvard College Library, Cambridge, Mass.)

I

Gleichzeitig mit diesem Brieflein schicke ich Eurer Redaction die heutige Nummer des Athenäums mit einem Artikel von mir über das hiesige (N. B. durch mich in's Licht gewünschelruthete) Manuscript von Schiller's Wallenstein. Ich wünschte sehr, daß die deutsche Presse von diesem Artikel Akt nehme... Ihr seht, daß ich auf meinem verlorenen Außenposten der Heimath und ihren Ehren treu gedenk bleibe und wenn eine Gelegenheit sich bietet, auf dem Fleck bin und meine Schuldigkeit thue[1]. Mit diesen freudigen und stolzen Worten zeigte Ferdinand Freiligrath aus seinem Exil in England dem Freunde Karl Krah, Mitarbeiter der Kölnischen Zeitung, die Entdeckung des *Wallenstein*-Manuskripts an, das Coleridge zu seiner berühmten Übersetzung benutzt hatte. Freiligrath hatte Grund, stolz zu sein, da er ein wirklich bewundernswertes Stück literarischer Detektivarbeit geleistet hatte. Seine exakte Vertrautheit mit dem Werk Schillers und ein in die Jugend zurückgehendes Interesse am Werk des englischen Dichters Coleridge[2] führten Freiligrath zu dieser Entdeckung. Er hatte 1856 in der Tauchnitz Edition die Gedichte Coleridges herausgebracht und mit einer ausführlichen biographischen Skizze (*Biographical Memoir*) eingeleitet. In dieser wies er bereits auf den Unterschied in der Einteilung der Akte des *Wallenstein* in der Coleridge-Übersetzung und in der deutschen Originalausgabe hin. In der bei Coleridge vorhandenen Einteilung gehört Akt I und II von *Wallensteins Tod* noch den *Piccolomini* an, und *The Death of Wallenstein* beginnt mit dem III. Akt der deutschen Ausgabe.

Freiligrath folgerte daraus, daß diese Einteilung dem Manuskript entspricht, das Coleridge für seine Übersetzung vorlag. Daß ein solches Manuskript existiert oder zumindest existiert hat, erschließt Freiligrath aus einer Stelle in der Coleridge-Biographie von James Gillman, dem Arzt und Freund des Dichters[3]. Die Möglichkeit einer solchen, von der bisher bekannten abweichenden Teilung der *Wallenstein*-Stücke findet Freiligrath auch in dem Brief Körners vom 29. Juni 1800 an Schiller, in dem dieser eine der endgültigen Anordnung der Teile vorausgehende Ordnung erwähnt. Freiligrath schließt seine Ausführungen mit der Frage: *It would be of interest to learn, how Coleridge succeeded in procuring the MS., from which he translated. A direct connexion between him and Schiller*

[1] W. Buchner, *Ferdinand Freiligrath: Ein Dichterleben in Briefen*, Lahr 1882, Bd. 2, S. 339.
[2] W. Buchner, aaO., Bd. 1, S. 60.
[3] J. Gillman, *The Life of Samuel Taylor Coleridge*, London 1838, S. 146.

is not traceable; Schiller's various correspondences (with Goethe, Körner etc.) do not even mention Coleridge's name[4]. Freiligrath räumt hier mit dem Mythos von einer Coleridge-Schiller-Beziehung auf, an dem noch der Verleger Henry Bohn im Vorwort seiner englischen Ausgabe des *Wallenstein* 1846 (Band II einer englischen Schiller-Gesamtausgabe) festhielt. Bohn versuchte in diesem Vorwort, Abweichungen der Coleridge-Übersetzung vom Originaltext so zu erklären: "It is said, in defence of the variations which exist between the German original and the version given by Mr. Coleridge, that he translated from a prompter's copy in manuscript, before the Drama had been printed, and that Schiller himself subsequently altered it, omitting some passages, adding others, and even engrafting several of Mr. Coleridge's adaptations"[5]. Was hier noch reine Spekulation ist, hat Freiligraths überlegene Sachkenntnis auf die Suche nach dem Manuskript, das Coleridge benutzte, geführt.

Neuen Antrieb, die selbstgestellte Frage nach dem *Wallenstein*-Manuskript weiter zu verfolgen, erhielt Freiligrath nach Einsicht in die von Wendelin von Maltzahn 1861 herausgegebene Fassung des *Wallenstein* nach einem Manuskript in der Königlichen Bibliothek in Berlin. Freiligrath fiel sofort die Ähnlichkeit dieses Textes mit dem, der der Coleridge-Übersetzung zu Grunde liegen mußte, auf. Von dieser Beobachtung geleitet, ließ er in der Ausgabe vom 11. März 1861 der Londoner Zeitschrift *Athenaeum*, für die er gelegentlich schrieb, eine Notiz erscheinen, in der er auf die Maltzahnsche Veröffentlichung hinwies[6]. Er machte darin aufmerksam auf *the perfect harmony* dieses Textes mit dem, auf dem Coleridges Übersetzung basieren muß. Die Notiz schließt mit der Frage, die wir schon aus dem *Biographical Memoir* kennen, ob das Manuskript, das in Coleridges Händen war, sich noch in England befinde. Diese Notiz war zwar nicht unterzeichnet, aber offensichtlich von Freiligrath verfaßt. Schon in der nächsten Nummer des *Athenaeum* konnte ein Brief veröffentlicht werden, der das Vorhandensein des einen der gesuchten *Wallenstein*-Manuskripte anzeigte. In diesem Brief teilte James Gillman (Hereford Square, South Kensington), Sohn des Coleridge-Biographen, mit, daß in seinem Besitz ein *Wallenstein*-Manuskript sei, das Coleridge seinem Vater geschenkt hatte. Er beschrieb das Manuskript kurz, erwähnte einen wohl von Schiller selbst gemachten Vermerk am Ende der Abschrift, daß diese aus einem Original-Manuskript von seiner, Schillers, eigener Hand kopiert wurde und daß die vorliegende Kopie von ihm selbst durchgesehen sei. Gillman fährt fort: "It is not improbable that some introduction or communication between the author and the translator took place through the medium of Professor Blumenbach... A vague tradition existed in our family, that Coleridge suggested certain alterations and omis-

[4] *The Poems of Samuel Taylor Coleridge, with a Biographical Memoir by Ferdinand Freiligrath*, Leipzig 1860, S. XVIII (Collection of British Authors, Vol. 512).
[5] *The Works of Frederick Schiller*, London 1846, Bd. 2, S. III.
[6] *The Athenaeum*, 11. März 1861, Bd. 1, S. 633.

ions in the play, which Schiller partly adopted in his printed edition, and which may, in some measure, help to account for the differences noticed"[7].

In der Nummer des *Athenaeum* vom 15. Juni konnte Ferdinand Freiligrath einen ausführlichen Bericht über das *Wallenstein*-Manuskript veröffentlichen, nachdem James Gillman ihm Einsicht in dieses gewährt hatte. Freiligrath fand seine Vermutung bestätigt, daß dieses im Besitz der Familie Gillman befindliche Manuskript mit dem von Maltzahn bekannt gemachten Text im wesentlichen übereinstimmt. Auch gibt er eine kurze Beschreibung des Manuskripts, in der er feststellt: *The manuscript ... is genuine beyond the shadow of a doubt. It is, moreover, the identical copy of the last part of Wallenstein from which Coleridge made his translation... The writing of the verification on the last (not, as at Berlin, on the first) page of the manuscript is unmistakeably Schiller's, It is, like the manuscript itself, in English characters (thus, it would seem, indicating that the copy was expressly intended for the perusal of a foreign eye), and in the boldest and stateliest style of the poet's always bold and stately hand*[8]. Er gibt dann den genauen Wortlaut von Schillers Attest auf der letzten Seite des Manuskripts, den auch Gillman in seinem Schreiben (aber ungenau) wiedergegeben hatte: *Dieses Schauspiel ist nach meiner eigenen Handschrift copiert und von mir selbst durchgesehen, welches ich hiemit attestiere. Jena, 30. September 1799. Fridrich Schiller*[9].

Freiligrath geht dann auf den allgemeinen Charakter der Änderungen ein, die Schiller machte; Verbesserung von Schreibfehlern, Änderungen einzelner Ausdrücke, Interpunktion, Unterstreichungen und Ausstreichungen ganzer Stellen. Dann lenkt er seine Aufmerksamkeit auf Bleistiftzeichen: *Here and there a marginal pencil-mark or a half-visible word, in English... These are not Schiller's – they betray the silent thoughtful work of the translator*[10]. Im folgenden führt Freiligrath einige ihm wichtig erscheinende Varianten zum Maltzahnschen Text an. Freiligrath endigt den Bericht mit dem Hinweis, daß eine von Cotta geplante kritische Ausgabe der Werke Schillers auch das „Londoner Manuscript" berücksichtigen müsse und spricht die Hoffnung aus, daß vielleicht vor dem Erscheinen einer solchen Ausgabe auch noch die beiden anderen Manuskriptteile der Trilogie wiedergefunden würden. Dieser Aufruf war von baldigem Erfolg begleitet, und schon in der Nummer des *Athenaeums* vom 31. August 1861 kann Freiligrath mitteilen, daß der Besitzer des *Piccolomini*-Manuskripts, Henry R. Mark, of 17, Highbury Crescent, ihm dieses zur Einsicht anvertraut habe. Wieder gibt Freiligrath eine Beschreibung des Manuskripts, den Wortlaut von Schillers Beglaubigung, von Maltzahn abweichende Lesarten und schließt seine Beschreibung mit dem Wunsch, daß sich das Manuskript des *Lagers* noch finden werde.

[7] Ebda., 18. Mai 1861, Bd. 1, S. 663.
[8] Ebda., 15. Juni 1861, Bd. 1, S. 797–98. [9] Ebda. [10] Ebda.

Aus Coleridges *Preface of the Translator* geht hervor, daß er auch das Manuskript des *Lagers* besaß, dieses aber nicht übersetzen wollte, da er im Englischen kein adequates Versmaß finden konnte und der Meinung war, daß eine Prosaübersetzung dem Stil und Charakter dieses Teiles nicht gerecht würde. Coleridge führt weiter als Erklärung an, daß das *Lager* keine notwendige Einführung in die Trilogie ist, ein Argument, das durch Schillers eigene Worte aus dem Prolog, *Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen*, widerlegt wird.

II

Die Geschichte des *Wallenstein*-Manuskripts von seiner Herstellung bis zu seiner Absendung nach England wurde durch den von Wilhelm Vollmer hervorragend edierten Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta (Stuttgart 1876) bekannt. Die 1956 von E. L. Griggs begonnene Gesamtausgabe der Briefe von S. T. Coleridge ermöglicht uns heute, dort anzuschließen, wo Vollmers Angaben über das Manuskript aufhören. Vollmer hat versucht, Schillers verschiedene Pläne und die komplizierten Verhandlungen, die zu einer englischen Ausgabe der *Wallenstein*-Trilogie führen sollten, aus den Briefen herauszulösen, und hat diese in chronologischer Ordnung zusammengestellt[11]. Vollmer, der schon an dem *Wallenstein*-Band der Goedekeschen Ausgabe (1872) mitgearbeitet hatte, war mit den *Athenaeum*-Artikeln vertraut und besaß auch Freiligraths Hilfe bei der Herausgabe der Briefe.

So wissen wir, daß Schiller eine Kopie von einem heute nicht mehr bekannten *Wallenstein*-Manuskript für eine englische Ausgabe, über die Cotta mit dem Londoner Verleger Bell verhandelte, anfertigen ließ. Die Abschrift des *Vorspieles* (*Wallensteins Lager*) sandte Schiller am 23. August 1799 an Cotta, damit sie an Bell geschickt werde. Die Abschriften der *Piccolomini* und des *Wallenstein* mit Schillers Unterschrift folgten am 16. Oktober 1799 zur Weiterbeförderung.

Einen Übersetzer für Schillers Stücke zu finden, war dem Londoner Verleger freigestellt. Cotta bestätigte am 1. November den Erhalt der Kopien und versprach ihre sofortige Weiterleitung an Bell. Die Nachricht, daß ein *Wallenstein* in London bei dem Verleger Longman and Rees anstatt bei Bell erschienen war, bestürzte Schiller und Cotta, wie aus ihrem Briefwechsel hervorgeht. Cottas Versuche, für die *Wallenstein*-Stücke den vereinbarten Preis von £ 60 einzutreiben, blieben erfolglos. Ein Prozeß gegen Bell erschien aussichtslos. Schiller riet allerdings dem bestürzten Cotta, der ja der Träger des finanziellen Verlustes war, von Coleridge, dem Übersetzer der Stücke, Aufklärung zu fordern, wie die Manuskripte in seine Hände geraten waren. Cotta scheint aber diese Angelegenheit als hoffnungslos aufgegeben zu haben.

[11] *Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta.* Hrsg. von W. Vollmer, Stuttgart 1876, S. 405–12.

Aus dem „Impression Book I" des Verlages Longman & Rees ist ersichtlich, daß diese Firma die *Wallenstein*-Manuskripte von Bell für £ 63 erworben hat[12], wodurch erwiesen ist, daß Bell die Manuskripte erhalten und weiterverkauft hat. Mit der Übersetzung der *Wallenstein*-Stücke betraute Longman & Rees den Dichter Samuel Taylor Coleridge, der von einem langen Aufenthalte in Deutschland nach England zurückgekommen war.

Zum erstenmal erwähnte Coleridge seine Übersetzerarbeit am *Wallenstein* in einem Brief vom 25. Februar 1800: *I am translating three manuscript Plays of Schiller – and positively for the last week have worked with my pen in hand 14 hours every day*[13]. Und wenige Tage darauf (Poststempel vom 28. Februar) wiederholte er die Nachricht an Robert Southey: *I am translating Manuscript Plays of Schiller – they are Poems, full of long speeches – in very polish'd Blank Verse –*[14]. Mit unglaublicher Intensität übersetzte Coleridge und konnte so am 1. März berichten: *I am fagging and – I am delivering to the Press some plays of Schiller's –/ I shall soon however slide away from this place & devote myself to works of more importance*[15]. Und schon am 21. April, weniger als zwei Monate nach Beginn der Arbeit, schrieb er an Josiah Wedgwood, den Freund, der ihm großzügig die Deutschlandreise des vergangenen Jahres ermöglicht hatte: *To morrow morning I send off the last sheet of my irksome & soul-wearing Labor, the Translation of Schiller –... In this engagement of translating the prolix Plays of Schiller I made too a very, very foolish bargain – the Bookseller indeed has given me his word, that in case of their success he will consider* [me] *as entitled to an additional Remuneration – but of their Success I have no hope – / for I can say with truth, that I could have written a far better play myself in half the time. But with all this I have learnt that I have Industry & Perseverance*[16]. *Wallenstein* ist das einzige Werk der deutschen Klassik, das von einem großen Dichter ins Englische übersetzt wurde. Daß Coleridge die Übersetzungstätigkeit zur erschöpfenden Last wurde, hat sein Urteil über Schiller und sein Werk verändert. So ist es noch die direkte Folge dieser Arbeit, wenn er am 7. Oktober des Übersetzungsjahres schreibt: *To be known to Schiller was a thought, that passed across my brain and vanished – I would not stir 20 yards out of my way to know him*[17]. Ein weiter Weg von den Plänen, die Coleridge im Frühjahr 1796 hatte, alle Werke Schillers zu übersetzen, und dies an Ort und Stelle in Jena, wo Schiller lebte. Man denke hier auch an das überschwengliche Sonett *To the author of the Robbers.* Auf das Verhältnis Coleridges zu Schiller weiter einzugehen, geht über den Rahmen dieses Berichtes hinaus. Daß hier noch viel Arbeit geleistet werden kann, ist nicht zu bezweifeln, da eigentlich erst jetzt durch die Erschließung der *Coleridge Notebooks* und durch die Herausgabe seiner Briefe die Voraussetzungen dafür geschaffen wurden.

[12] Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Cyprian Blagden, Mitarbeiter des Verlags Longmans, Green & Co. Limited, London, Brief vom 26. März 1958.
[13] *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge.* Ed. by E. L. Griggs, Oxford 1956, Bd. 1, S. 574.
[14] Ebda., Bd. 1, S. 575. [15] Ebda., S. 577. [16] Ebda., S. 586–87. [17] Ebda., S. 628.

Die nächste Station in der Geschichte dieser Manuskripte, ihre Entdeckung durch Freiligrath, wurde anfangs beschrieben. Es soll jetzt, soweit dies möglich ist, die Geschichte des Manuskripts von diesem Zeitpunkt an bis zu seinem Eintreffen in Harvard verfolgt werden. Wilhelm Vollmer schreibt im Vorwort zu seiner mit kritischen Anmerkungen und Lesarten versehenen Ausgabe des *Wallenstein*: „Da jenes [von Freiligrath entdeckte *Wallenstein*-Ms.] indess einen weniger gekürzten Text gibt als M [das von Maltzahn herausgegebene Ms.], so erschien es wünschenswerth, eine wiederholte genaue Collation des Londoner Ms. vorzunehmen. Leider blieben die Schritte zu seiner Erlangung erfolglos, und es mußte zu dem Aushilfsmittel gegriffen werden, aus der englischen Übersetzung rückwärts auf den Text ihrer Vorlage zu schließen“[18]. Daß es Vollmer nicht gelungen war, das Manuskript einzusehen, ist vielleicht damit zu erklären, daß er dieses nach Deutschland übersandt haben wollte, wozu sich die Gillmans nicht entschließen konnten. Die Bereitschaft von James Gillman, Jr., das Manuskript bekannt zu machen, haben wir kennengelernt. Sein Sohn Alexander William druckte, um Freiligraths Entdeckung nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, dessen *Athenaeum*-Artikel vom 15. Juni 1861 in seiner Familienstudie *The Gillmans of Highgate* (1895) wieder ab.

Erst 1902 wieder benutzte Hans Roscher das Manuskript für seine Doktorarbeit über Coleridges *Wallenstein*-Übersetzung. Er hoffte, daß ihm der Einblick in das Manuskript Klarheit über Coleridges Änderungen und Auslassungen verschaffen würde. A. W. Gillmans genannte Arbeit war ihm unbekannt, und erst nach einigen Irrwegen ermittelte er diesen als den Besitzer des Manuskripts, von dem er die Erlaubnis erhielt (November 1902), es einzusehen. Roscher berichtet darüber: „Auf eine höfliche Anfrage bei diesem, wurde Verfasser freundlichst in sein Haus eingeladen, um die Handschrift zu prüfen. Durch plötzliche ernste Erkrankung Mr. Gillmans wurde dies ‘literary interview’ aber vereitelt. Deshalb vermittelte Mrs. Watson, seine Schwester, in liebenswürdigster Weise ein eingehendes Studium des vergilbten Foliobandes in ihrem eigenen Heim in Huntingdonshire“[19].

In seiner 1905 erschienenen Dissertation gibt Roscher die von ihm festgestellten Lesarten. Er druckt in drei Kolumnen Varianten und Übersetzung. In der ersten führt er die Lesarten der Goedeke-Oesterleyschen Ausgabe an, in der zweiten die der Coleridge-Übersetzung, in der dritten die der Londoner Schillerhandschrift (Gillman-Harvard Manuskript). Er unterschied in der ersten Kolumne die Lesarten, die aus der Stuttgarter Handschrift (von Maltzahn herausgegeben) stammen, von denen, die auf Ernst Köpkes Mitteilungen in *Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (XII, 1853) zurückgehen. Ein „s“ setzt er vor jene Lesarten in der dritten Kolumne,

[18] *Schiller, Wallenstein*, Stuttgart 1880, S. XX.
[19] H. Roscher, *Die Wallensteinübersetzung von Samuel T. Coleridge und ihr deutsches Original*, Diss. Borna-Leipzig 1905, S. 63.

ie Freiligrath im *Athenaeum* bereits erwähnt hatte. Das Ergebnis seiner Arbeit zieht Roscher selbst: „Das Resultat der Handschriftenvergleichung, das esonders Germanisten interessiert, ist auf diese Weise ein sehr bescheidenes, ber immerhin ein sehr bemerkenswertes insofern, als dadurch ersichtlich wird, aß Schiller einige Zusetzungen in der Londoner Handschrift gemacht hat, ie keine andere aufweist, und die tatsächlich auch von niemandem bis jetzt erzeichnet worden sind"[20]. Roschers Arbeit fand die Beachtung Ernest Hartey Coleridges, des Herausgebers der Gesamtausgabe der Dichtungen S. T. oleridges. Auch John Livingston Lowes erwähnt in seinem berühmten Buch *The Road to Xanadu* Roschers Dissertation. In deutschen Literaturberichten der Schillerausgaben konnte kein Hinweis auf Roschers Arbeit festgestellt verden.

Die nächste Spur des Manuskripts findet sich in dem 981. Katalog (1930) er Londoner Antiquariatsfirma James Tregaskis & Son. Er enthält eine einehende Beschreibung des Manuskripts, führt ein Gutachten des Londoner Veregers Henry G. Bohn auf dem Vorsatzblatt an und verzeichnet ein eingeiebtes Blatt, eine Antwort an Bohn von Freiligrath, ferner ein Gedenkblatt on Blumenbach, die Reise Coleridges nach Deutschland betreffend. Dieser Katalogposten wurde von der Harvard College Library erworben und ist heute er reichen Coleridge-Sammlung, die sich in der Houghton Library von Harard befindet, eingegliedert.

III

Bei neuerlicher Untersuchung des Manuskripts ergab sich die Frage, ob ine Herausgabe der Varianten notwendig wäre. Folgende Überlegungen haben u einer positiven Beantwortung geführt. Roschers Arbeit, die die meisten bisher unbekannten Lesarten erschloß, war nicht vollständig. Einige Einfügungen Schillers hatte auch sie übersehen, und an ein und der anderen Stelle wichen Roschers Lesarten von denen Freiligraths ab, obwohl letztere die richtigen sind. Eine Erklärung für diese Unstimmigkeiten mag wohl darin gefunden werden, daß Roscher als Gast der Miss Watson weder unbeschränkte Zeit für seine Arbeit zur Verfügung hatte, noch ihm die Möglichkeit gegeben war, das Manuskript in Fällen des Zweifels neuerdings zu Rate zu ziehen. In solchen Fällen schien er sich auf sein Gedächtnis zu verlassen und auf die Annahme, daß das Londoner Ms. mit Köpkes oder Maltzahns Lesart übereinstimmen müsse. Ein weiterer Grund, die Lesarten vollständig zu publizieren, war, daß wir heute in dem von Hermann Schneider und Lieselotte Blumenthal im Rahmen der Schiller-Nationalausgabe herausgegebenen *Wallenstein* einen auf lange hinaus gültigen Text mit Lesarten besitzen. In den Lesarten wurden aber nur Freiligraths Angaben und Rekonstruktionen aus der Coleridge-Übersetzung gegeben. Die

[20] Ebda., S. 25.

Gründe, warum die Herausgeber Roschers Lesarten nicht berücksichtigten, sondern wie Vollmer auf Coleridges Übersetzung zurückgingen, sind nicht bekannt. Daß die Herausgeber Roschers Arbeit kannten, sollte man annehmen, da sie die Coleridge-Gesamtausgabe benutzten, in der, wie schon erwähnt, Roschers Dissertation zitiert wird. Es erschien daher wünschenswert, nun erstmals alle Lesarten aus dem Gillman-Harvard-Ms. an die Zeilennumerierung der Nationalausgabe anzugleichen und als einen Nachtrag zu ihren Lesarten herauszugeben. Diese Varianten wurden gedruckt als Anhang zur Beschreibung des Manuskriptes im Harvard Library Bulletin (Vol. XI, Number 3, Autumn, 1957, S. 319–345).

Man kann Roschers oben angeführtem Urteil über die Bedeutung der Varianten im Ms. zustimmen. Natürlich sind es besonders jene Veränderungen, Ausstreichungen oder Hinzufügungen, die Schiller selbst beim Durchlesen des von einem Kopisten fertiggestellten Manuskripts machte, die unser Interesse erregen. Sie zeugen für die ungemeine Sorgfalt und Mühe, die der Dichter auf jedes Wort, auf jedes Interpunktionszeichen verwendete. Viele der schon von Roscher angeführten Einfügungen von Schillers Hand sind zusätzliche Regiebemerkungen. Alle zielen darauf hin, die dramatische Wirkung zu verdeutlichen. Hierfür charakteristisch ist folgende, früher noch nicht bekannte Einfügung Schillers. Gegen Ende des Gesprächs im 4. Auftritt des dritten Aufzugs, in dem Wallenstein der Herzogin seinen Abfall vom Kaiser entdeckt, tritt Terzky ein, der die erste Schreckensnachricht vom Abfall Wallensteinscher Regimenter bringt. Gräfin Terzky ist die erste, die das Entsetzen ihres Mannes bemerkt: *Gräfin: Terzky! Was ist ihm? Welches Bild des Schreckens!* (Vers 1557). Schiller fügte nach *Gräfin* ein: (*erblickt ihn*). Der Sinnzusammenhang erfordert diese Regiebemerkung sicherlich nicht, und doch verdeutlicht sie für Regisseur, Schauspieler und Leser die dramatische Situation: das Schreckensbild Terzky spiegelt sich in den Augen der Gräfin, noch bevor diese mit Worten ihr jähes Entsetzen ausdrücken kann.

Eine Einfügung von Schillers Hand im Text, die weder Freiligrath noch Roscher vermerkten, soll hervorgehoben werden. Besondere Bedeutung kommt ihr zu, da Schiller bei dieser Stelle (3. Aufzug, 4. Auftritt, Vers 1477) offensichtlich zwischen zwei Lösungen schwankte, hier aber eine dritte gefunden hat, die vielleicht als die beste bezeichnet werden kann. Thekla wird sich, sobald sie den Abfall Wallensteins vom Kaiser erfährt, der Hoffnungslosigkeit einer Verbindung mit Max Piccolomini bewußt. In diesem Zustand stärkster Erschütterung soll sie dem Vater begegnen. Eine Ausflucht wird unmöglich. Aber nicht nur die dem Vater gebührende Begrüßung wird von ihr erwartet. Wallenstein kommt gerade mit dem Wunsch, Ablenkung und Erheiterung im Familienkreis zu finden. Theklas Stimme zu hören, *die die Seele / Bezaubert*, verlangt er: *Eine solche Stimme brauch / Ich jetzt, den bösen Dämon zu vertreiben / Der um mein Haupt die schwarzen Flügel schlägt.* Der von Sorgen umlagerte Vater er-

hofft Zerstreuung von dem Gesang der tiefverwundeten Tochter, an deren Wunde er selbst schuldig ist. Seine Aufforderung an Thekla wird sofort von der ahnungslosen Herzogin mahnend wiederholt. Worauf Thekla zunächst nur diese Worte findet: *O meine Mutter. Gott!* Dies ist der Text der Nationalausgabe, die der Erstausgabe folgt. *Gott* war ursprünglich im Text des Gillman-Harvard-Ms. ausgelassen, das darin mit den Lesarten Maltzahns und Köpkes übereinstimmt. Bei Durchsicht unseres Ms. fügte Schiller *Ich* hinzu, so daß die Zeile nunmehr so lautet *O meine Mutter! Ich* —. Schiller hatte offensichtlich das Gefühl einer Leere, als er beim Korrigieren der Kopie wohl spontan das dramatische und demonstrative *Ich* der tieferschrockenen Thekla hinzusetzte. Das *Ich* bringt viel stärker als der allgemeine Ausruf der Verwirrung *Gott* zum Ausdruck, wie Thekla kaum begreifen kann, daß in diesem tragischen Augenblick an sie die Forderung zu singen wirklich gerichtet werden kann.

IV

Dem Manuskript sind, wie schon im Katalog des Buchhändlers Tregaskis verzeichnet, drei Schriftstücke beigefügt. Das eine steht in keinem direkten Zusammenhang mit dem *Wallenstein*, es ist das seinerzeit in dem Briefe James Gillmans erwähnte Blumenbachsche Billet. James Gillman schrieb es dem Göttinger Professor Johann Friedrich Blumenbach zu, hätte aber aus seines Vaters Biographie über Coleridge wissen können, daß es von dessen Sohn Georg Heinrich stammt, der Coleridge auf seinen Harz-Wanderungen begleitete. Gillman druckte den Blumenbachschen Text auch in seiner Coleridge-Biographie ab. Er legte das Blatt wahrscheinlich in das Manuskript als Erinnerung an Coleridges Deutschland-Aufenthalt, der ihm eine derartige Kenntnis der deutschen Sprache verschaffte, daß eine Leistung wie die *Wallenstein*-Übersetzung möglich wurde. Auf Coleridges eigene Notizen auf diesem Blatt ist Gillman nicht eingegangen. Diese wurden erstmals von J. L. Lowes zur Kenntnis gebracht und sind heute, soweit entzifferbar, von Kathleen Coburn wiedergegeben, die das Blatt als aus dem *Coleridge-Notebook* stammend identifizierte[21].

Auf der Innenseite des Vorsatzpapiers findet sich eine Erklärung des Verlegers Henry G. Bohn. Zwischen vorderem Innendeckel und Vorsatzpapier ist ein Blatt eingeklebt, auf dessen Vorderseite sich eine Erklärung Freiligraths befindet.

Die Zusammenhänge können mit einiger Sicherheit erschlossen werden, obwohl unseres Wissens keine Korrespondenz vorhanden ist, die sich auf dieses kleine Nachspiel zu Freiligraths Entdeckung bezieht. Bohn, der sich um Schillers Werk in England sehr verdient gemacht hatte, fühlte sich offenbar gekränkt oder geschädigt, weil Freiligrath in seinem *Athenaeum*-Artikel seine,

[21] *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge.* Ed. by K. Coburn, New York 1957, Bd. 1 (Notes), S. XXIII.

Bohns, *Wallenstein*-Ausgabe nicht erwähnte. Er erlangte Einsicht in das Gillmansche Manuskript und schrieb bei dieser Gelegenheit ein Gutachten, in dem er auch auf seine Ausgabe des *Wallenstein* hinwies. Freiligrath, von Bohns Erklärung in Kenntnis gesetzt, schrieb eine Gegenerklärung, in der er mit Recht hervorhob, daß er es nicht als seine Aufgabe betrachten konnte, auf Abweichungen der verschiedenen englischen Ausgaben einzugehen[22].

Freiligraths Wunsch, die Manuskripte an sicherem Ort in öffentlichem Besitz vereint zu sehen, ist nur teilweise erfüllt. Das *Piccolomini*-Manuskript ist wieder verschollen, das Manuskript des *Lagers* ist niemals aufgetaucht. So können wir wenigstens dankbar sein, daß das Manuskript von *Wallensteins Tod*, das viele und lange Reisen überstanden und das Interesse der Verehrer Schillers und Coleridges in zwei Welten gefunden hat, würdig bewahrt wird*.

[22] Der Text von Bohns und Freiligraths Erklärungen ist wiedergegeben in W. Grossmann, *The Gillman-Harvard Manuscript of Schiller's Wallensteins Tod*, Harvard Library Bulletin Vol. XI, Number 3, Autumn 1957, S. 334–335.

* Diese Studie wurde durch die Hilfe der American Philosophical Society ermöglicht. George William Cottrell, Jr. danke ich für vielfältige und hilfreiche Bemühungen.

Schillers philosophische Rhetorik

von

Herman Meyer (Amsterdam)

Eine versteckte Entlehnung

Statt unsere Fragestellung im voraus ausdrücklich zu umreißen, wollen wir versuchen, sie aus der konkreten Gegebenheit eines Schillerschen Textes hervorgehen zu lassen. Um einen greifbaren Ausgangspunkt zu gewinnen, werden wir einen kurzen Passus aus Schillers gedanklicher Prosa analysieren, mit welchem es übrigens eine besondere, noch zu erörternde Bewandtnis hat. Es handelt sich um zwei Absätze in dem Brief an den dänischen Erbprinzen Friedrich Christian Herzog von Augustenburg vom 11. November 1793. Um unsre Briefstelle in ihrem Zusammenhang zu verstehen, müssen wir aber zuerst einen Blick auf den vorhergehenden Brief vom 13. Juli an denselben Adressaten werfen. Im Gefühl des Dankes für empfangene Wohltat hatte Schiller im Februar jenes Jahres den Prinzen gebeten, seine *Ideen über die Philosophie des Schönen* in einer Reihe von Briefen an denselben entwickeln zu dürfen, bevor er sie dem Publikum vorlegen würde[1]. Der Prinz gewährte ihm diese Bitte, und in der zweiten Jahreshälfte verfaßte Schiller jene Reihe von gewichtigen Briefen, die weitgehend den Charakter von Abhandlungen haben und die in ihren wesentlichen Teilen die Vorform von Schillers ästhetischem Hauptwerk *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* darstellen. Die Ideen über die Philosophie des Schönen, die Schiller hier entwickelt, schweben nicht im leeren Raum, sondern sind eng mit dem politischen Weltgeschehen der Zeit verbunden. Als *Weltbürger* – nicht umsonst fällt dieses Wort im Briefwechsel mit dem Prinzen auf beiden Seiten – sind die beiden einander nahegetreten, und diese *Weltbürger* fühlen es als ihre unerläßliche Pflicht, sich mit der überwältigenden Zeiterscheinung der französischen Revolution auseinanderzusetzen. So wird denn auch von den Gegebenheiten des politischen Zeitgeschehens aus gefragt, welche Rolle die ästhetische Erziehung in der echten Menschwerdung spielen darf und soll. In diesem Rahmen haben wir uns das Zeitbild zu denken, das Schiller im Julibrief entwirft. Es ist ein äußerst düsteres Bild. *In seinen Thaten malt sich der Mensch – und was für ein Bild ist das, das sich im Spiegel der jetzigen Zeit uns darstellt? Hier die empörendste Verwilderung, dort das entgegengesetzte Extrem der Erschlaffung: die zwey traurigsten Verirrungen, in die der Menschenkarakter versinken kann, in Einer Epoche vereint!*[2] In den folgenden Absätzen wird diese doppelte Zeitkritik näher ausgeführt. Die rohe Gesetzlosigkeit und

[1] 9. 2. 1793; *Schillers Briefe*. Hrsg. u. mit Anm. versehen von Fritz Jonas, Stuttgart 1892, Bd. 3, S. 250.

[2] Ebda., S. 333.

die tierische Wut der entfesselten *niedern Klassen* werden mit lodernden Farben entrüsteten Abscheus geschildert, aber dennoch fällt es auf, daß auf die *civilisierten Klassen* ein noch tieferer Schatten fällt. Diese bieten *den noch widrigeren Anblick der Erschlaffung, der Geistesschwäche, und einer Versunkenheit des Karakters, die um so empörender ist, je mehr die Kultur selbst daran Theil hat.* In der Ausarbeitung dieses Aperçus erreicht die Negativität ihren tiefsten Punkt. *Wenn die Kultur ausartet, so geht sie in eine weit bösartigere Verderbniß über, als die Barbarey je erfahren kann. Der sinnliche Mensch kann nicht tiefer als zum Thier herabstürzen; fällt aber der aufgeklärte, so fällt er bis zum Teuflischen herab, und treibt ein ruchloses Spiel mit dem Heiligsten der Menschheit.*

Fällt schon hier auf die Aufklärung ein bedenkliches Licht, so wird ihr gleich darauf noch ausdrücklicher eine schwere Schuld beigemessen. Die Aufklärung *ist bloß theoretische Kultur, und zeigt, im ganzen genommen, so wenig einen veredelnden Einfluß auf die Gesinnung, daß sie vielmehr bloß dazu hilft, die Verderbniß in ein System zu bringen, und unheilbarer zu machen*[3]. Im folgenden werden dann philosophische Kultur (*Berichtigung der Begriffe*) und ästhetische Kultur (*Bereinigung der Gefühle*) einander gegenübergestellt, wobei folgerichtig der positive Akzent durchaus auf letztere fällt. *Aufklärung der Begriffe kann es allein nicht ausrichten, denn von dem Kopf ist noch ein gar weiter Weg zu dem Herzen, und bei weitem der größte Theil der Menschen wird durch Empfindungen zum Handeln bestimmt. ... Das dringendere Bedürfniß unsers Zeitalters scheint mir die Veredlung der Gefühle und die sittliche Reinigung des Willens zu seyn, denn für die Aufklärung des Verstandes ist schon sehr viel gethan worden*[4].Das alles ist gut rousseauisch gedacht: Es ist im wesentlichen noch die aufklärungsfeindliche Position des Sturm und Drang, wie wir sie etwa in Herders *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* und nicht weniger beim jungen Schiller finden. Zur obigen Stelle über den Sündenfall der Aufklärung ins Teuflische hinab vergleiche man etwa die Vorrede zur ersten Auflage der *Räuber*, wo das immoralische Scheusal Franz Moor als konsequenter und verrannter Aufklärer verstanden wird. *Wer es einmal so weit gebracht hat (ein Ruhm, den wir ihm nicht beneiden), seinen Verstand auf Unkosten seines Herzens zu verfeinern, dem ist das Heiligste nicht heilig mehr – dem ist die Menschheit, die Gottheit nichts – Beide Welten sind nichts in seinen Augen*[5]. Gedanke und Ton von damals und jetzt sind über ein Jahrzehnt hinweg erstaunlich verwandt. Schiller steht in diesem Briefe gleichsam noch im Banne seiner eigenen Vergangenheit.

Es ist nun reizvoll zu sehen, wie der Briefempfänger hierauf reagiert und durch seine Antwort bestimmend auf die weitere Entwicklung und Modifizierung dieser Gedankengänge einwirkt. Der Prinz ist ein kluger Kopf und hat ein

[3] Ebda., S. 334. [4] Ebda., S. 336f.
[5] *Schillers Sämtliche Werke.* Säkular-Ausg. in 16 Bden., hrsg. von Eduard v. d. Hellen, Stuttgart u. Berlin 1904, Bd. 16, S. 16 (Säkular-Ausg.).

selbständiges Urteil. Er durchschaut jene Aufklärungsfeindlichkeit als eine Einseitigkeit und stellt ihr seine eigene Meinung gegenüber, die er dann auch mit Geschick zu erläutern weiß. *Ich glaube daß es unsern Zeitgenossen auch an theoretischer Cultur, daß es ihrem Verstande eben so wohl an Licht als ihrem Herzen an Wärme fehlt*[6]. Dieser Einwand veranlaßte Schiller, seine Meinung zu überprüfen und weitgehend zu revidieren. Im Briefe vom 11. November gibt er dem Prinzen zuerst die Richtigkeit seiner Meinung und seiner Argumente zu, um dann aber gleich weiter vorzustoßen und eine Brücke von der einen Position zur andern zu schlagen. *Mangel an theoretischer Kultur ist daher allerdings eine der nächsten Ursachen der Verwilderung, an der unsre Zeitgenossen krank liegen — eine der nächsten Ursachen, aber die letzte nicht*[7]. Bedenken wir indessen, daß die theoretische Kultur selber im vorigen Briefe der Sündenbock war! Auch die Brücke, die Schiller jetzt schlägt, ist im Vergleich mit dem Vorigen ein durchaus neues Element. Die tiefste Ursache der Zeitkrankheit, so führt er jetzt aus, liege nicht auf dem Gebiete des Intellekts, sondern des Willens, sie bestehe im Mangel am Mute, die Wahrheit, d. h. die Ergebnisse der theoretischen Kultur, aufzunehmen. *Sapere aude:* dieses Horazische geflügelte Wort dient ihm als Sprungbrett, um den Primat des Ethischen im Aufklärungsprozeß zur Anschauung zu bringen. Wir geben diese Stelle, deren stilistische Eigenart uns im folgenden beschäftigen wird, in extenso wieder.

Es muß also in den Gemüthern der Menschen etwas vorhanden seyn, was der Aufnahme der Wahrheit, auch wenn sie noch so hell strahlte, im Wege steht, und was sie hindert, sich in den Besitz des Bessern zu setzen, das ihnen zur Schau getragen wird. Die Alten haben es geahndet, und es liegt in dem vielbedeutenden Ausdruck versteckt: Sapere aude.

Ermanne Dich, weise zu seyn. Kraft und Energie des Entschlusses gehört also dazu, die Hindernisse zu besiegen, welche theils die natürliche Trägheit des Geistes, theils die Feigheit des Herzens der Aufnahme der Wahrheit entgegensetzen. Nicht umsonst wird uns die Weisheitsgöttinn in der Fabel als eine Kriegerinn vorgestellt, die in voller Rüstung aus Jupiters Haupte stieg. Denn schon die erste Verrichtung der Weisheit in den Köpfen ist kriegerisch. Schon in ihrer Geburt muß sie den schweren Kampf mit der Sinnlichkeit bestehen, die sich unter fremder Vormundschaft viel zu wohl befindet, als daß sie die Epoche der Mündigkeit nicht so weit als möglich zurücksetzen sollte.

Der zahlreichere Theil der Menschen wird durch den harten Kampf mit dem physischen Bedürfniß viel zu sehr ermüdet und abgespannt, als daß er sich zu einem neuen und innern Kampf mit Wahnbegriffen und Vorurtheilen aufraffen sollte. Das ganze Maaß seiner Kraft erschöpft die Sorge für das Nothwendige, und hat er dieses mühsam errungen, so ist Ruhe und nicht neue Geistesarbeit sein Be-

[6] 2. 9. 1793; zitiert nach Hans Schulz, *Schiller und der Herzog von Augustenburg in Briefen*, Jena 1905, S. 80. [7] Jonas, aaO., S. 370.

dürfniß. Zufrieden, daß er selbst nur nicht denken darf, läßt er andre gern über seine Begriffe die Vormundschaft führen, und erspart sich durch eine blinde Resignation in fremde Weisheit die saure Nothwendigkeit der eigenen Prüfung. Geschieht es, daß in seinem Kopf und Herzen sich höhere Bedürfnisse regen, so ergreift er mit hungrigem Glauben die Formeln, welche der Staat und das Priesterthum für diesen Fall in Bereitschaft halten, und womit es ihnen von jeher gelungen ist, das erwachte Freiheitsgefühl ihrer Mündel abzufinden[8].

Durch ihren feierlichen Pomp, ihre prächtigen Bilder, ihr drängendes und zugleich gemessenes Vorwärtsschreiten mutet diese Prosa uns als eminent Schillerisch an. Es hat indessen einen speziellen Grund, daß wir gerade diesen Passus zur Analyse vorgesehen haben. Wir sind in der günstigen Lage, diesen Text mit einer „Vorlage" von fremder Hand vergleichen zu können, wodurch wir das spezifisch Schillerische umso fester in den Griff bekommen können. Es scheint bisher nicht bemerkt worden zu sein, daß Schiller bei seiner Brückenkonstruktion fremde Hilfe nicht verschmäht hat. Es läßt sich aber zeigen, daß ihm, als er diese Sätze schrieb, Kants berühmte Abhandlung *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* im Ohre und vielleicht sogar auf dem Schreibtisch gelegen hat, und es ist vielleicht gar nicht so abwegig, sich vorzustellen, daß der Einwand des Prinzen Schiller veranlaßt habe, jene ebenso bekannte wie einschlägige Kantische Schrift aufzuschlagen[9]. Wie dem auch sei: die beiden auf das Horazzitat folgenden Absätze in Schillers Brief sind großenteils eine Art von freier Paraphrase des Eingangs der Kantischen Abhandlung, der folgendermaßen lautet:

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Muthes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe Muth dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.

Faulheit und Feigheit sind die Ursachen, warum ein so großer Theil der Menschen, nachdem sie die Natur längst von fremder Leitung frei gesprochen (naturaliter maiorennes), dennoch gerne zeitlebens unmündig bleiben; und warum es An-

[8] Ebda., S. 370f.

[9] Vermutlich hatte Schiller Kants Aufsatz schon 1787 gelesen. Vgl. den Brief an Körner vom 29. 8. 1787: Reinhold habe ihn dazu vermocht, *mit Kants kleinen Aufsätzen in der Berliner Monatsschrift anzufangen, unter denen mich die Idee über eine allgemeine Geschichte außerordentlich befriedigt hat* (Jonas, aaO., Bd. 1, S. 397). Zu bedenken ist, daß Schiller von *Aufsätzen* (Mehrzahl) spricht und daß die Aufsätze *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* und *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, kurz nacheinander erschienen, in einem Bande beisammenstanden: Berlinische Monatsschrift, 1784, IV, S. 385–411 (Novemberheft) und ebendort S. 481–494 (Dezemberheft). Gerade im Jahre 1793, also wohl kurz vor Schillers Brief vom November 1793, waren diese Aufsätze in zwei verschiedenen Ausgaben neu erschienen: *I. Kants kleine Schriften*, Neuwied 1793, und *I. Kants zerstreute Aufsätze*, Frankfurt und Leipzig 1793. Eine dieser Ausgaben mag Schiller zur Hand gewesen sein.

geren so leicht wird, sich zu deren Vormündern aufzuwerfen. Es ist so bequem, unmündig zu sein. Habe ich ein Buch, das für mich Verstand hat, einen Seelsorger, der für mich Gewissen hat, einen Arzt, der für mich die Diät beurtheilt, u.s.w., so brauche ich mich ja nicht selbst zu bemühen. Ich habe nicht nöthig zu denken, wenn ich nur bezahlen kann; andere werden das verdrießliche Geschäft schon für mich übernehmen, Daß der bei weitem größte Theil der Menschen (darunter das ganze schöne Geschlecht) den Schritt zur Mündigkeit, außer dem daß er beschwerlich ist, auch für sehr gefährlich halte: dafür sorgen schon jene Vormünder, die die Oberaufsicht über sie gütigst auf sich genommen haben. Nachdem sie ihr Hausvieh zuerst dumm gemacht haben und sorgfältig verhüteten, daß diese ruhigen Geschöpfe [illegible] *keinen Schritt außer dem Gängelwagen, darin sie sie einsperrten, wagen durften, so zeigen sie ihnen nachher die Gefahr, die ihnen droht, wenn sie es versuchen allein zu gehen. Nun ist diese Gefahr zwar eben so groß nicht, denn sie würden durch einigemal Fallen wohl endlich gehen lernen; allein ein Beispiel von der Art macht doch schüchtern und schreckt gemeiniglich von allen ferneren Versuchen ab*[10].

Zunächst wollen wir, von Schillers Text ausgehend, grobweg die wörtlichen oder inhaltlichen, genauen oder annähernden Übereinstimmungen zwischen den beiden Texten feststellen: ein pedantisches Geschäft, aber unerläßlich, weil nur auf diesem Wege die Abhängigkeit erhärtet und somit die Grundlage gewonnen werden kann, auf welcher nachher eine wesentlichere Vergleichung wird stattfinden können.

Das bei beiden am Eingang stehende Horazzitat springt als Punkt der Übereinstimmung am stärksten ins Auge, ist aber am wenigsten beweiskräftig, weil es schon lange vor Kants Schrift ein allgemein verbreitetes Losungswort der Aufklärung war. Etwas mehr besagt schon die unscheinbare Tatsache, daß beide Male die deutsche Übersetzung gleich auf das Zitat folgt. Eigentlich beweiskräftig ist erst der dann folgende Satz. Während *Kraft und Energie des Entschlusses* Kants Worte *Entschließung und Muth* inhaltlich noch leicht variieren, ist *theils die natürliche Trägheit des Geistes, theils die Feigheit des Herzens* bloße Amplifikation von Kants Worten *Faulheit und Feigheit.* Die beiden nächsten Sätze bringen ein neues, bei Kant nicht vorgebildetes Element hinein: den kriegerischen Charakter der Weisheit. Demgemäß fehlen hier zunächst die wörtlichen und sachlichen Anklänge, bis der Gedankengang gegen Ende des Absatzes wieder in Kantische Vorstellungen mündet. Daß die Sinnlichkeit sich unter *fremder Vormundschaft* so wohl befindet, klingt mindestens an *von fremder Leitung freigesprochen* an, während der Begriff der *Mündigkeit* den Hauptbegriff des Kantischen Textes zitiert, der vom ersten Satz an als Leitbegriff den Gedankengang beherrscht. – Am zweiten Absatz läßt sich Ähnliches beobachten. Die beiden ersten Sätze bieten mit ihrer Unterscheidung von zweierlei Kampf inhaltlich durchaus Neues. Der dritte Vollsatz aber geht in all seinen

[10] *Kants Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königl. Preuß. Ak. d. Wiss., Berlin 1912, Bd. 8, S. 35f.

Elementen auf die Kantische Vorlage zurück, wenn diese Elemente auch idiomatisch abgewandelt und syntaktisch stark verschoben werden. Der appositiven Bestimmung *Zufrieden, daß er selbst nur nicht denken darf* (zu beachten, daß *darf* hier „braucht" bedeutet) entspricht Kants Hauptsatz *so brauche ich mich ja nicht selbst zu bemühen.* Umgekehrt faßt Schillers Hauptsatz *läßt er andre gern über seine Begriffe die Vormundschaft führen* generell zusammen, was Kant im Nebensatz durch konkrete Beispiele ausgesprochen hatte: *Habe ich ein Buch, das für mich Verstand hat, einen Seelsorger, der für mich Gewissen hat, einen Arzt, der für mich die Diät beurtheilt u.s.w.* Jene generelle Aussage wiederholt Schiller dann noch einmal im Adverbiale des zweiten Hauptsatzes *durch eine blinde Resignation in fremde Weisheit,* während das Objekt *die saure Nothwendigkeit der eigenen Prüfung* seine inhaltliche Entsprechung in dem *verdrießlichen Geschäft* findet, das andere schon übernehmen werden. Schließlich entsprechen die *Formeln, welche der Staat und das Priesterthum ... in Bereitschaft halten,* Kants *Satzungen und Formeln,* wobei zu beachten ist, daß Staat und Kirche auch bei Kant gekoppelt vorkommen, wiederum in konkreter Exemplifizierung. Im 5. Absatz seiner Schrift heißt es: *Der Offizier sagt: räsonnirt nicht, sondern exerzirt! der Finanzrath: räsonnirt nicht, sondern bezahlt! der Geistliche: räsonnirt nicht, sondern glaubt!*

Es könnte auf Grund dieser atomisierenden Vergleichung den Anschein haben, als wäre es unsre Meinung, Schiller habe seinen Briefpassus mühsam aus Brocken des Kantischen Textes zusammengestoppelt. Das Gegenteil ist wahr. Schiller verfügt in freier Souveränität über seine Vorlage, er baut aus ihren Elementen und mit eignen inhaltlichen Hinzufügungen etwas ganz Neues und Eigenes auf. Man braucht die Texte nicht einmal laut zu lesen, um sich zu vergegenwärtigen: so unverwechselbar Kantisch der Ton des einen ist, so echt Schillerisch der des anderen. Wir kommen daher zum Eigentlichen, wenn wir jetzt beide Texte auf ihre stilistisch-gehaltliche Eigenart hin miteinander vergleichen.

Besonders sprechend ist schon gleich der Eingang. Kant fängt seine Abhandlung ohne Umschweife mit genauen Definitionen an, deren definitorischer Charakter durch Sperrdruck hervorgehoben wird. Auf die im Titel gestellte Frage antwortet sofort und bündig die erste Definition: *Aufklärung ist...* Zur Prädizierung braucht er aber Begriffe, von denen zwei selber definitionsbedürftig sind. Also fügt er zwei weitere Definitionen hinzu: *Unmündigkeit ist...* und *Selbstverschuldet ist...* So ist der definitorische Kreis geschlossen. Als belebende Zugabe folgt, den Absatz abrundend, der Satz mit dem Horaz-Zitat. Dieses steht syntaktisch nicht an emphatischer Stelle, sondern gliedert sich mitsamt seiner Übersetzung einfach als Subjekt dem Schlußsatz ein.

Schon durch die syntaktische Einfügung schlägt Schiller aus dem Zitat ganz andere rhetorische Münze. Er definiert nicht, sondern er suggeriert. Vorbereitet durch die in Stimmung setzenden Worte *die Alten haben es geahndet* und

m vielbedeutenden Ausdruck, dient das Zitat als kräftiger Abschluß des Abtzes, der somit im Imperativ ausklingt. Und diesen Effekt verstärkt Schiller durch, daß er den nächsten Absatz ebenso kräftig durch den Imperativ *manne dich* eröffnet. Getreu nach Kant läßt er also dem Zitat die Übersetng folgen, aber durch die bloße Tatsache der Absatzgrenze wird die Wirkung s Zitats überhöht. Dieselbe Überhöhung macht sich auch in der Verdeuthung der Horazischen Worte bemerkbar. Kants Übersetzung ist nicht nur in haltlicher Hinsicht enger und rationalistischer als die Schillersche, sondern ch ihre Stillage ist unverkennbar niedriger. Bei Kant fehlt sowohl die erbene Paradoxie, die Schillers lapidarer Formel eignet, wie auch das Handigsmoment, das durch das inchoative *Ermanne dich* erzielt wird.

Dieser Unterschied der Stillage wird nun auch in der jeweiligen Fortsetzung chtbar. Freilich haben Kants Ausführungen ein ganz eigenes Pathos, aber es ein Pathos der Nüchternheit, und es kleidet sich in ein häusliches Gewand. e Metaphorik, soweit vorhanden, ist bewußt populärer Art und schöpft vorgsweise aus den alltäglichen Bereichen von Haus und Hof. Der Mensch wird it dem *Hausvieh* verglichen, er wird in den *Gängelwagen* eingesperrt, und er nn nicht über den *schmälsten Graben* springen. Dabei ist die Bildverwendung anchmal recht nachlässig; die katachretische Vorstellung, daß, wenn wir es örtlich nehmen, das Hausvieh in den Gängelwagen[11] eingesperrt wird, ficht ant offenbar wenig an. Charakteristischer als die Metaphorik ist für diesen pulären Stil die konkrete Exemplifizierung: so die beiden Reihen von *Buch*, *elsorger* und *Arzt* und von *Offizier*, *Finanzrat* und *Geistlichem* als Versinnlihung der fremden Autorität und der Einschränkung der Freiheit. In diesen etaphern und Exemplifizierungen wird ein wichtiger Zug sichtbar, der auch nst unsern Text durchzieht: eine trockene Ironie, die das im Keime anwende Pathos stark herabdämpft und dem Ganzen einen spröden Klang verliht. Zu dieser ironischen Nüchternheit gehört es auch, daß Kant die Vorellung vom Wagnis und von der Mühe, die mit der Aufklärung verbunden nd, eher herabmindert als übertreibt: letztere wird mit einem *verdrießlichen eschäft* verglichen, und als einmal das Wort *Gefahr* fällt, folgt gleich die höchst zeichnende Einschränkung, daß *diese Gefahr zwar eben so groß nicht* sei. Zwar durchweg von Bevormundung und Bedrückung die Rede, aber es fehlt urchaus, was durch das Thema doch nahegelegen hätte, der Begriff und das ild eigentlichen Kampfes.

Bei Schiller dagegen verbindet sich der durch die Vorlage gegebene Leitbeiff des Mündigwerdens innigst mit der Vorstellung und dem Bildbereich des ampfes, so sehr, daß dieser als Leitbegriff fast die Hegemonie gewinnt. Man eachte, wie gleich im Anschluß an das Horaz-Zitat und als Erläuterung desselben die beiden auf die Kantische Vorlage zurückgehenden Begriffskomplexe

[11] Gängelwagen: *Korbgestell auf Rädern, in dem Kinder das Gehen lernen.* (Moritz Heyne, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1905/06², Bd. 1, Sp. 1022.)

(einerseits *Kraft und Energie des Entschlusses*, anderseits *Trägheit des Geistes* und *Feigheit des Herzens*) als unversöhnliche Gegner den Kampfplatz betreten! (Bei Kant war *Entschließung und Muth* noch nicht explizit gegnerisch auf *Faulheit und Feigheit* bezogen. Auffällig ist zweitens die antithetische Aufteilung von Kants kollektiver Formel *Faulheit und Feigheit* auf *Geist* und *Herz*.) Und es wundert uns natürlich nicht, daß im folgenden die Kampfessituation gleich auf den Schillers Denken beherrschenden Urgegensatz von Geist und Sinnlichkeit zurückgeführt wird. Das bringt zwar ein gewisses Verschwimmen der Begriffe mit sich, weil Trägheit des Geistes und Feigheit des Herzens ja nicht mit der Sinnlichkeit identisch sind, aber dieses Verschwimmen verhüllt sich in das glänzende Mythologem der Weisheitsgöttin Athene, das jetzt die Kampfesvorstellung zu voller Entfaltung bringt und eine Häufung der zum Sinnbezirk des Kampfes gehörigen Wörter – *Kriegerin, Rüstung, kriegerisch, den schweren Kampf bestehen* – bewirkt. Auf dem Wege der Suggestion und nicht – trotz der scheinbar kausalen *Denn*-Verbindung – durch begriffliche Deduktion wird der Kampf der Weisheit mit der Sinnlichkeit hier der Einbildungskraft des Lesers als die eigentlich grundlegende Gegebenheit aufgedrängt.

Nicht weniger bezeichnend ist im nächsten Absatz die Aufspaltung des Kampfbegriffes, die ebensowenig wie das Mythologem bei Kant vorgebildet ist. Der Gedankenduktus des Briefes stellt die immanente Forderung, daß der Schreiber auf das Thema des Kampfes der Aufklärung gegen Wahn und Vorurteil zurückkomme. Dies geschieht durch eine Überleitung, die eminent rhetorische Kraft in sich birgt. Der *harte Kampf mit dem physischen Bedürfniß* wird als ein hinderndes Moment dem *neuen und innern Kampf mit Wahnbegriffen und Vorurtheilen* entgegengestellt. Durch diese Differenzierung wird der Begriff des Kampfes nicht nur bereichert, sondern durch sie bekommt die Vorstellung vom inneren Kampf auch einen wuchtigeren Akzent, denn im geistigen Klima des Idealismus ist das Verhältnis von äußerem und innerem Kampf keine bloße Antithese, sondern eine latente Steigerung, die denn auch in der *Ästhetischen Erziehung* durch den Komparativ (*einen neuen und härtern Kampf mit dem Irrtum*) offen zum Ausdruck gebracht wird. Das Incrementum, in der antiken Rhetorik eine Unterart der Amplificatio[12], dient dazu, die Schwere des Kampfes gegen den Wahn zu unterstreichen.

Die das Ganze durchwaltende Grundfigur der kämpferischen Antithese ist nun besonders geeignet, die Begriffe und Vorstellungen auch dort pathetisch zu überhöhen, wo einmal nicht unmittelbar vom Kampfe die Rede ist. Man sehe sich daraufhin folgende Wendung an: der größere Teil der Menschen *ergreift mit hungrigem Glauben die Formeln, welche der Staat und das Priesterthum ... in Bereitschaft halten.* Die Menge einerseits und der Staat und das Priestertum andererseits bilden zwar keine scharfe begriffliche Antithese, aber

[12] *Quintilian, De Institutione Oratoria* VIII, 4, 3ff.

wird ein Gegeneinander suggeriert durch die dramatische Aktivierung, welche die Beteiligten zu Gegenspielern macht. Beide Parteien werden mit einem affektiven Drücker versehen, die eine durch das Adverbiale *mit hungrigem Glauben* (in der *Ästhetischen Erziehung: mit durstigem Glauben*), die andere durch ihre Benennung selbst. Schiller sagt nämlich nicht „Kirche" oder „Geistlichkeit", was realiter gemeint ist, sondern verwendet das im 18. Jahrhundert mit ambivalenten Assoziationen (Würde und Dünkel, Heiligkeit und Auguren-list) geladene Wort *Priestertum*, was sowohl eine stilistische Überhöhung wie eine ideologische Verschärfung bedeutet.

Die durchgängige antithetische Formgebung, die über die einzelnen begrifflichen Antithesen weit hinausgeht, bewirkt, daß das ganze Sprachgebilde als solches einen agonalen Charakter gewinnt und dadurch die primordiale Kampfesvorstellung verkörpert. Dieser Kampf bedeutet indessen kein Chaos und schließt keineswegs ein hohes Maß kunstvollen Gleichgewichts aus! Charakteristisch hierfür ist der Satz: *Zufrieden, daß er selbst nur nicht denken darf, läßt er andre gern über seine Begriffe die Vormundschaft führen, und erspart sich durch eine blinde Resignation in fremde Weisheit die saure Nothwendigkeit der eigenen Prüfung.* Der Vollsatz besteht aus zwei ungefähr gleich langen und einander dadurch die Waage haltenden Hauptsätzen. Der zweite Hauptsatz bringt, bei Licht besehen, nichts wesentlich Neues, sondern variiert das Gedankenschema des ersten in kunstvoller Abwandlung. Nicht im Inhaltlichen, wohl aber im Formalen findet dabei eine Art von Umkehrung statt, indem das Appositiv des ersten Hauptsatzes mit dem Hauptinhalt des zweiten übereinstimmt, während der Hauptinhalt des ersten Hauptsatzes im Adverbiale des zweiten wiederkehrt. Wir dürfen die Beobachtung ruhig verallgemeinern: Die Worte und Begriffe schlagen nicht auf eigne Faust anarchisch drein, sondern sie fügen sich in fester Schlachtordnung zusammen.

Kants Aufsatz wendet sich an die Öffentlichkeit; Schiller richtet sich zunächst an den einen fürstlichen Adressaten. Vor einem Publikum pflegt man mit vollerer Stimme zu reden als im Gespräch mit einem einzelnenPartner. Ein solcher Unterschied liegt hier aber nicht vor. Ganz im Gegenteil hat man das Gefühl, daß Kant sich in einem fingierten vis à vis auf ein Gespräch mit dem jeweils einzelnen Leser einläßt, während Schiller sich über den Einzelnen hinweg an die große Öffentlichkeit wendet und gleichsam die von seinem Wort gebannte Menge vor Augen hat, deren Affekte und Einbildungskraft er durch die Macht seiner Sprache aktiviert. Man könnte sagen, Schiller habe Kants Kammermusik für großes Orchester neu instrumentiert. Mit dieser Metapher kommen wir aber wissenschaftlich nicht weiter; vielleicht eher mit der unbildlichen Konstatierung, daß Schiller Kants lehrhafte Prosa in etwas umsetzt, das wir als rhetorisch zu bezeichnen geneigt sind. Nun ist aber der Begriff „rhetorisch" im heutigen Sprachgebrauch dermaßen verblaßt, daß sich ohne historische Vertiefung mit ihm nicht eben viel anfangen läßt. Viel wichtiger und fruchtbarer

ist es daher, der Frage nachzugehen, welche Bedeutung die Rhetorik theoretisch und praktisch für Schiller selbst gehabt hat. In diesem Zusammenhang ist das Vorkommen des Begriffes des Rednerischen im weiteren Kontext des von uns erörterten Passus beachtenswert. Wenige Tage nach jenem Novemberbrief schrieb Schiller eine gleichfalls umfangreiche Fortsetzung, in dem er sich mit dem geschmackvollen Vortrag der Wahrheit befaßt. Es ist davon die Rede, daß der Verstand in den meisten Fällen nicht rein logisch, sondern *ästhetisch* funktioniert, als eine Art von *Takt*, den er als *Gemeinsinn* bezeichnet, und in diesem Zusammenhang heißt es dann: *Für diesen Takt nun muß der Redner und Schriftsteller von Geschmack sein Werk ausführen*[13]. Etwas weiter folgt sogar eine Art von typologischer Unterscheidung zwischen *dogmatischem* und *schönem* Vortrag, zwischen dem *dogmatischen Lehrer* und dem *Redner und Dichter*, und es ist deutlich, daß Schiller seine eigene Kunstprosa dem letzteren Typus zuordnet. Für den Augenblick muß diese Konstatierung genügen; sie diene bloß zur Rechtfertigung unserer Frage: Welche Rolle spielte die Rhetorik in Schillers Selbstverständnis, besonders im Hinblick auf seine theoretische Kunstprosa? Um die Beantwortung dieser Frage vorzubereiten, müssen wir uns aber zuerst weiter umsehen und den Kreis unserer Untersuchung weiter ziehen. Was bedeutete „Rhetorik" im literarischen Bewußtsein des ausgehenden 18. Jahrhunderts und welche Rolle spielte sie in Schillers Bildungsgang[14]?

Die Bedeutung der Rhetorik im ausgehenden 18. Jahrhundert und in Schillers Bildungsgang

Es mag wohl kaum einen literarischen Hauptbegriff geben, der im Laufe der kurzen Zeitspanne, die uns von der Goethezeit trennt, so stark dem Verfall und der Aushöhlung anheimgefallen wäre wie eben der Begriff der Rhetorik. Der landläufigen Auffassung des heutigen Menschen nach gehört das Adjektiv „rhetorisch" einfach zur Synonymenreihe „leer, hohl, phrasenhaft", und um das Substantiv steht es nicht anders. Im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert war das noch wesentlich anders. Die Goethezeit stand noch in der bis ins 6. Jahrhundert vor Christo zurückreichenden und wohl nie ganz unterbrochenen Tradition, in welcher und durch welche die Rhetorik eine unvergleichlich

[13] Jonas, Bd. 3, S. 396.

[14] Die Bedeutung der rhetorischen Tradition für die Ästhetik und Poetik des 18. Jahrhunderts und für die deutsche Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts überhaupt ist noch wenig untersucht worden. Vgl. über diesen Sachverhalt und dessen Ursachen Klaus Dockhorn, *Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte*, Göttingen 1949, S. 109–150 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse), der mit der Konstatierung anhebt: „Mit auffälliger Intensität hat die Wissenschaft auf der Suche nach den Ursprüngen des vorromantischen Irrationalismus in der Geistesgeschichte an der Rhetorik vorbeigesehen".

ächtige literarische und kulturelle Wirklichkeit war[15]. Natürlich dürfen wir cht übersehen, daß diese Wirklichkeit sich seit der Antike nicht unwesentlich rdünnt hatte. Die Antwort auf die Frage, inwieweit es in Deutschland im . Jahrhundert eine lebendige Pflege der Rhetorik gab, modifiziert sich je ch der Bedeutung, die wir dem Begriffe Rhetorik geben wollen. Dieser Beiff hat nämlich eine merkwürdig weite Bedeutungsskala, die übrigens auch f die Antike zurückgeht[16]. In engerem Verstande ist Rhetorik die Theorie, nd dann auch die Praxis der kunstvollen mündlichen Rede. Deren Bedeutung arf sicher nicht unterschätzt, aber auch nicht überschätzt werden. Sie hatte ren festen, institutionell festgelegten Ort im Kirchen- und Bildungswesen d wurde einerseits als Kanzelrede, andererseits als Schulrede und akademihe Rede fleißig gepflegt. Zu diesen gesellt sich als dritte althergebrachte Form e feierliche Staatsrede. Dennoch kann nicht gesagt werden, daß die Beredmkeit in der allgemeinen Lebenswirklichkeit eine große Rolle gespielt hätte. nter den gegebenen sozial-politischen Verhältnissen konnte die mündliche eredsamkeit nicht zu einem organischen Bestandteil und zu einem allgeeinen Wirkungselement des öffentlichen Lebens werden[17]. Man denke an die inte, mit der Goethe den zweiten Teil von *Dichtung und Wahrheit* abschließt. r berichtet über seine frühe Erzählergabe, die einen Bekannten zu der Berkung veranlaßt habe, er *sei eigentlich zum Volksredner geboren. Über diese röffnung erschrak ich nicht wenig: denn hätte sie wirklich Grund, so wäre, da sich i meiner Nation nichts zu reden fand, alles übrige, was ich vornehmen konnte, der ein verfehlter Beruf gewesen*[18].

In weiterem Sinne bedeutet im 18. Jahrhundert Rhetorik oder Redekunst e Lehre von der Prosa oder der ungebundenen Rede überhaupt, gleichviel b mündlich oder schriftlich, im Gegensatz zur Poetik als der Lehre von der esie oder der gebundenen Rede. Die Prosa oder ungebundene Rede wird

Vgl. über die rhetorische Tradition: Alfred Heubaum, *Geschichte des deutschen Bildungswesens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts*, 1. (einziger) Bd., Berlin 1905, passim; Hennig Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle 1928, S. 29–81; Günther Müller, *Höfische Kultur der Barockzeit*, 1. Abschn., in: Günther Müller und Hans Neumann, *Höfische Kultur*, Halle 1929, S. 81–102.
Sehr erhellend hierüber Donald Lemen Clark, *Rhetoric in Greco-Roman Education*, New York 1957, bes. S. 64: "The rhetoric taught in most schools from the recorded beginnings in Greek-speaking Sicily to the end of the Roman Empire was primarly the rhetoric of a pleader in a law court... Actually training in rhetoric did much more. It gave the only introduction possible to a variety of literary and cultural pursuits such as the composition of poems, letters, histories, dialogs, and philosophical essays. In an narrow sense, the professor of rhetoric was training orators. In an broader view, he was preparing young gentlemen to practice all the arts of discourse, which, according to Isocrates, teach how to think well and live well while they teach how to speak well ... Thus in the Greco-Roman schools education was almost exclusively education in rhetoric, which the ancients considered an adequate preparation for life of free men, whom custom debarred from handicrafts and all activities involving manual dexterity."
Nicht umsonst bemerkt Adelung anläßlich der *Staatsreden*, daß man *sich bei ihnen nur keine politischen Reden der Alten gedenken muß*... (J. Chr. Adelung, *Über den deutschen Stil*, 2. Bd., S. 341).
Dichtung und Wahrheit, 10. Buch; *Goethes sämtliche Werke*. Jubiläums-Ausg. in 40 Bden., hrsg. von Eduard v. d. Hellen, Stuttgart u. Berlin 1902, Bd. 23, S. 280 (J. A.).

demgemäß als Beredsamkeit bezeichnet. In einer stattlichen Menge von damaligen Lehrbüchern und wissenschaftlichen Kompendien wird in dieser Weise die Literatur in Poesie und Beredsamkeit, die Literaturwissenschaft in Poetik und Rhetorik aufgeteilt. Als ein Beispiel greifen wir Johann Joachim Eschenburgs verbreiteten *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (1783) heraus, dessen zwei Hauptabschnitte *Poetik* und *Rhetorik* überschrieben sind. In den einleitenden Definitionen der Rhetorik wird neben der schriftlichen zwar die mündliche Rede einigermaßen mit berücksichtigt, aber das ist fast nur graue Theorie, und es ist mehr als ein Zufall, daß die mündliche Rede in Eschenburgs Hauptformulierung ganz unter den Tisch fällt. Er definiert dort nämlich Rhetorik als die Wissenschaft, *welche zu einem fortgesetzten und zusammenhängenden Vortrage der Gedanken, und zur gefälligen und wirksamen Anordnung der Redetheile, nach den besonderen Zwecken jeder Gattung der prosaischen Schreibart, Anleitung giebt*[19]. Der allen folgenden Abschnitten übergeordnete Titel lautet denn auch *Allgemeine Theorie der prosaischen Schreibart*[20]. Diese Einteilung, nach der die Rhetorik das ganze Gebiet der Prosa umfaßt, hat noch durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch ein merkwürdig zähes, wenn auch immer akademischeres Dasein gefristet.

Das Gesagte bezieht sich ausschließlich auf den äußeren Umfang, nicht auf den Inhalt und den Sinn des Begriffes Rhetorik. Es würde die Grenzen dieser Arbeit natürlich weit überschreiten, wollten wir versuchen, diesen Sinn durch einen Aufriß des ganzen Systemgebäudes der Rhetorik und ihrer Geschichte vom Altertum her sichtbar zu machen. Was wir im Hinblick auf unser Thema vor allem brauchen, ist eine ungefähre Vorstellung, was Rhetorik im 18. Jahrhundert im allgemeinen Bildungsbewußtsein, an dem auch Schiller teilhatte, bedeutete. Als eine der besten Informationsquellen bietet sich da Johann George Sulzers umfangreiches ästhetisches Lexikon *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74) mit seinen einschlägigen Artikeln *Beredsamkeit, Rede, Redner* und *Redekunst, Rhetorik* an. Es hat einen guten Sinn, für unsre Zwecke Sulzers Werk dem Eschenburgs vorzuziehen. Schiller hat sich über Eschenburg und dessen Werk wiederholt schroff ablehnend geäußert, und wir haben keinen

[19] J. J. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Neue Ausgabe, Berlin u. Stettin 1789, S. 267.

[20] Die Hauptabteilungen sind: *Schreibart der Briefe, Dialogische Schreibart, Dogmatische Schreibart, Historische Schreibart* (unterteilt in: *Charaktere, Biographie, Romane* und *Historie*) und schließlich *Rednerische Schreibart*. Im letzten Kapitel wird also die Beredsamkeit in engerem Sinne behandelt, aber schon aus dessen Titel geht hervor, wie sehr hier das Mündliche unter der Herrschaft des Schriftlichen steht! – Auch in Friedrich Bouterweks vielbändiger *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts* (1801–1819) umfaßt die *Poesie* die Werke in gebundener Rede, und die *Beredsamkeit* alles andere, sowohl die dichterische wie die nicht-dichterische Prosa. – Wilhelm Wackernagels verdientes Lehrbuch *Poetik, Rhetorik, Stilistik* (1873) hat diese Einteilung beibehalten. Poetik ist die Theorie der Poesie, Rhetorik die Theorie der Prosa, Stilistik die Theorie alles dessen, was für beide gemeinsam gilt. Heute mutet es uns etwas kurios an, in diesem Buch, dessen 3. Auflage in unserm Jahrhundert (1906) erschien, Roman und Novelle in der Abteilung Rhetorik behandelt zu finden. Dem allgemeinen literarischen Bewußtsein entsprach diese Nomenklatur damals bestimmt nicht mehr.

grund anzunehmen, daß letzteres ihn irgendwie positiv angeregt hätte[21]. Um Sulzer steht es anders. Zwar wird Schiller Sulzers Werk nicht als Geist von seinem Geiste empfunden haben. Sulzer ist eine Übergangsfigur, sein Werk wurzelt noch im Geiste der späten Aufklärung, wenn es auch anderseits von Bodmer, Breitinger und Klopstock beeinflußt wurde. Für Schiller gehört Sulzer schon zu den Gestrigen, und er äußert sich einige Male recht kritisch über ihn. Aber es sind nun einmal nicht nur die Gesinnungsgenossen, welche die Traditio der Bildungsgüter besorgen! In diesem Sinne hat Sulzers Lexikon für Schiller in verschiedenen Phasen seines Lebens einen gewissen Wert gehabt. Wir wissen, daß Schiller in der Zeit seiner ästhetischen Studien das Sulzersche Lexikon besessen und mehrfach benutzt hat[22]. Die mittelbare Bedeutung, die es übrigens auch schon für den Karlsschüler gehabt hat, wird noch zur Sprache kommen.

Es sind nur einige für unsre weitere Untersuchung wichtige Hauptpunkte, die wir aus Sulzers Artikeln herausgreifen wollen. Am meisten mag dem heutigen Leser der überaus hohe Rang auffallen, welcher der Beredsamkeit zuerkannt wird. *Man kann*, so sagt Sulzer, *der Beredsamkeit den ersten Rang unter den schönen Künsten nicht absprechen*[23]. Das ist übrigens ein alter Topos, und dasselbe gilt von dem Argument, daß die Beredsamkeit in der Weltgeschichte die sittigende Macht par excellence gewesen sei. *Sie ist offenbar das vollkommenste Mittel, die Menschen verständiger, gesitteter, besser und glüklicher zu machen. Durch sie haben die ersten Weisen die zerstreueten Menschen zum Gesellschaftlichen Leben versammelt, ihnen Sitten und Gesetze beliebt; durch sie sind Plato, Xenophon, Cicero, Rousseau, zu Lehrern der Menschen worden*[24]. Diese

Eher ließe sich von negativer Anregung sprechen. Daß Schiller sich von solchen *Erzphilistern* und *Hohlköpfen* wie Eschenburg und seinesgleichen so schroff und höhnisch distanzierte (vgl. Brief an A. W. Schlegel 11. 3. 1796; an Goethe 18. 6. 1796), ist ein Zeichen dafür, wie notwendig es ihm vorkam, zur Begründung der Kunsttheorie neue Wege zu finden. Bezeichnend hierfür ist besonders das gegen Eschenburg und dessen *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* gemünzte *Xenion* Nr. 113:

Aber seht ihr in B....g den Grad ad Parnassum, so bittet
Höflich ihm ab, daß ihr euch eigene Wege gewählt.

Schon die frühen dramaturgischen Aufsätze *Über das gegenwärtige teutsche Theater* (1782) und *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1784) sind dem Sulzerschen Lexikon tributpflichtig. (Vgl. *Schillers Sämtliche Werke*, hrsg. von Otto Güntter u. Georg Witkowski, Leipzig 1910f., Bd. 17, S. 168, 178, 668, 673, 676.) Das mythologische Eingangsbild von *Über Anmut und Würde* wurde dem Artikel *Reiz* entnommen; nach Güntter und Witkowski, aaO., S. 695, hat dieser Artikel sogar „auf den Gesamtaufbau des Aufsatzes ... deutlich merkbaren Einfluß gewonnen". Der Artikel *Naiv* war für *Über naive und sentimentalische Dichtung* von Bedeutung (ebda., S. 730). – Andererseits finden sich mehrere recht kritische Äußerungen gegen Sulzer (in: *Vom Erhabenen*, ebda., S. 422; Brief an Körner 21. 9. 1795). Die beiden Sulzer gewidmeten Xenien Nr. 116 und 489 (*Xenien 1796*, hrsg. von Erich Schmidt und Bernhard Suphan) sind kritisch, aber nicht ohne ein gewisses Wohlwollen. – Die Briefe an Körner zeigen, daß Schiller Sulzers Lexikon spätestens seit Anfang 1793 besaß und daß er es bei seinen ästhetischen Studien gelegentlich zu Rate zog (an Körner 25. 5. 1792, 11. 1. 1793, 5. 5. 1793).

Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, S. 196. Ich zitiere nach der dreibändigen (durchpaginierten) neuen Auflage, Leipzig 1773–1775.

[24] Ebda.

Worte schließen sich eng an Cicero an, der in *De oratore* sagt: *Ut vero iam ad illa summa veniamus, quae vis alia potuit aut dispersos homines unum in locum congregare aut a fera agrestique vita ad hunc humanum cultum civilemque deducere aut iam constitutis civitatibus leges, iudicia, iura describere?*[25] Die Redner müssen, so sagt Sulzer, als *Geschenke des Himmels*[26] angesehen werden. Die Politik findet in der Beredsamkeit *das wichtigste Mittel den Staat glücklich zu machen*[27]. *Alle schönen Künste sind einem Staate nützlich, diese allein ist nothwendig, wenn ein Volk nicht in der Barbarey bleiben, oder wieder dahin versinken will*[28]. – Im Artikel *Redner* wird die analoge Forderung erhoben, daß dem Redner *der erste Rang unter den Künstlern* zu geben sei, und es werden die Gaben aufgezählt, über die er verfügen muß: einen durchdringenden Verstand, Stärke und Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, ein großes Herz, eine große Seele. Seine Bildung muß umfassend sein: *Und damit er nirgend unbereitet, oder ununterrichtet sey, macht er sich ein unablässiges Studium daraus, alles, was irgend die Wolfahrt der Menschen betrifft, durch genaues Nachforschen, in seiner wahren Natur zu kennen, jedes genau abzuwägen, und sich überhaupt jede Kenntniß, die zu Beurtheilung der Dinge dienet, zu erwerben*[29]. Das ist Abspiegelung der Hauptthese von Ciceros *De oratore*, daß echte Eloquenz universale Bildung und ein allgemeines Studium der Wissenschaften voraussetze. *Sic sentio neminem esse in oratorum numero habendum, qui non sit omnibus eis artibus quae sunt libero dignae perpolitus*[30].

Beim Lesen der Sulzerschen Artikel drängt sich uns notwendig die Frage auf: In was für einem Lebensbezug steht dieses hochgestimmte Idealbild des Redners und der Beredsamkeit denn eigentlich, welche kulturell-literarische Wirklichkeit entsprach ihm im Deutschland des 18. Jahrhunderts? Diese Frage ist auch dem Autor nicht entgangen, und seine Antwort lautet zunächst negativ. Nach einer ausführlichen Schilderung der Blüte der Beredsamkeit bei den Griechen und Römern heißt es über Deutschland, es sei *in seiner gegenwärtigen Verfassung, ein für die Beredsamkeit ziemlich unfruchtbarer Boden.* Den Deutschen fehle nicht das Genie dazu, aber wohl fehle ihnen *die Triebfeder, sich zu einer gewissen Größe zu schwingen*[31]. Die Ursache findet Sulzer in den sozial-politischen Umständen. *Unsre Höfe sind für die deutsche Beredsamkeit unempfänglich; unsre Städte haben eine allzu geringe Anzahl Einwohner, die von schönen Künsten gerührt werden; ... in Athen war das ganze Volk das, was in Deutschland die kaum zu merkende Zahl guter Kenner ist: es hatte Geschmack*[32]. Aber trotz dieser widrigen Umstände und trotz der Tatsache, daß es in Deutschland mit Ausnahme von der Kanzel kaum Gelegenheit gebe, *öffentlich aufzutreten, und*

[25] *Cicero, De oratore* I, 8, 33. [26] Sulzer, aaO., S. 196.
[27] Ebda. [28] Ebda., S. 197. [29] Ebda., S. 512.
[30] *Cicero, De oratore* I, 16, 72; vgl. auch I, 6, 20; I, 13, 59; I, 15, 64.
[31] Sulzer, aaO., S. 203. [32] Ebda.

ber wichtige Dinge zu reden, solle man nicht glauben, *daß deswegen die förmliche Rede unter die Werke einer in Abgang gekommenen Kunst gehöre.* Die Rettung egt in der schriftlichen Verwendung der Beredsamkeit. *Wenn uns die Gelegenheiten benommen sind, vor Gericht, oder in Staatsversammlungen aufzutreten, und die Stärke der Beredsamkeit da gelten zu machen; so haben wir andere, gar nicht minder wichtige, große Dinge mit auszurichten. Man kann durch schriftlichen Vortrag, so ofte man will, für ein ganzes Publicum treten: und höchst wichtige, sowol allgemeine, als mehr ins besondere gehende Rechts- und Staatsmaterien, auf eine Art behandeln, die in den wesentlichsten Stüken wenig von der Art der griechischen und römischen Redner abgeht*[33]. Der Bereich der Beredsamkeit wird also auch hier ausdrücklich auf die schriftliche Verwendung der Rede ausgedehnt, aber es ist deutlich, daß die mündliche Rede doch das vorschwebende Urbild und die Norm der schriftlichen bleibt. Dies muß uns im Hinblick auf Schiller interessieren. Wir werden sehen, daß auch ihm die kulturhistorische Tatsache, daß der geistige Verkehr und die geistige Einwirkung auf die Öffentlichkeit immer mehr von der mündlichen auf die schriftliche Rede übergegangen ist, zu einem wichtigen Problem wird, das ihn sogar veranlaßt, eine eigene Theorie des Schriftstellertums anzuregen.

Im Unterricht an der Karlsschule hat die Rhetorik eine gewisse Rolle gespielt. Wir wissen, daß Schiller schon 1775 bei Bök ein Kolleg über Redekunst hörte, und wir dürfen vermuten, daß auch in Abels Vorlesungen über Schöne Wissenschaften (1777 und 1778) die Redekunst irgendwie mitbehandelt wurde. Die Zeugnisse sind aber zu summarisch, als daß wir uns hiervon eine genauere Vorstellung bilden könnten. Etwas anders steht es um Balthasar Haugs Vorlesung über *Teutsche Sprache, Schreibart und Geschmack,* die Schiller 1779 hörte. Zwar bietet Schillers Kollegheft, das vermutlich einen Teil des Inhalts dieser Vorlesung wiedergibt, gerade über die Rhetorik nichts[34]. Man darf aber annehmen, daß sich in den 49 Thesen, die Haug am Ende des Jahrgangs unter eben jenem Titel veröffentlichte und von den Eleven bei der Jahresprüfung diskutieren ließ, ein Teil seines Unterrichts mehr oder weniger getreu widerspiegelt. Wir wissen, daß Schiller sich unter den Respondenten befand und daß auch der Herzog sich in höchsteigener Person an der Debatte beteiligte. Die Themen von Haugs Thesen betreffen nun zum größten Teil die Rhetorik und sind offensichtlich stark von Sulzers Handbuch abhängig, wie ja auch das Kollegheft beweist, daß er im Unterricht dieses Handbuch fleißig benutzt hat. Der Hauptgesichtspunkt, von dem er beim Aufstellen seiner Thesen ausgeht, ist die Unterscheidung von *höheren* und *schönen* Wissenschaften, wobei wir unter den letzteren, dem Sprachgebrauch der Zeit gemäß, besonders die Poetik und Rhe-

[33] Ebda., S. 501.
[34] Das Kollegheft wurde veröffentlicht von J. Minor, in: Zeitschr. f. d. österr. Gymn. 1888, S. 1057ff.

torik zu verstehen haben. Eine Auswahl aus diesen Thesen sei hier im Wortlaut wiedergegeben:

9. Höhere Wissenschaften beschäftigen den Verstand allein; Schöne Wissenschaften aber (Rede- und Dichtkunst allein im engern, samt Historie und Philosophie im weitern Verstand) den Verstand und die Sinnen zugleich.

13. Der Mißbrauch der schönen Wissenschaften entsteht, wenn ihre Freunde allein bey dem Sinnlichen und Angenehmen stehen bleiben.

22. Die schöne Wissenschaften schöpfen aus allen andern Wissenschaften.

24. Die Sprache der Überzeugung ist stärker als alle Beweisse.

26. Die Schreibart gehört unter die schöne Wissenschaften, denn sie ist ein Zweig der Redekunst.

27. Die Redekunst ist die Kunst in jedem mündlichen oder schriftlichen Vortrag Schönheit und Annehmlichkeit mit Deutlichkeit, Nachdruck und Gründlichkeit zu verbinden.

28. Kein Unterricht ist im ganzen Leben, in allen Ämtern und Ständen, so gemeinnüzig und unentbehrlich, als der im guten schriftlichen und mündlichen Vortrag.

31. Keine Wissenschaft ist so vollständig ausgearbeitet, als die Theorie der Wohlredenheit, oder Beredsamkeit.

36. Die Beredsamkeit ist zu unserer Zeit ebenso großer Vollkommenheit fähig, als bey den Alten: Denn Sprachvollkommenheit und Fleiß waren allein ihre Vorzüge.

40. Die Verfälschung der schönen Künste verdient nach Sulzer sowohl Strafgeseze, als die Verfälschung des Geldes.

41. Die Vollkommenheit der redenden Künste hängt von der Vollkommenheit der Sprache ab, und sie ist das Behältniss von aller Gelehrsamkeit.[35]

Über diese Thesen hat der zwanzigjährige Schiller also mit seinen Mitschülern disputieren müssen. Er „hielt sich gleich wacker mit seinen Kollegen Elwert, Pfeiffer und Hoven; das Los mußte endlich entscheiden und es entschied blind und töricht für Elwert und gegen Schiller“[36]. Von dem Herzensanteil des Disputanten wollen wir uns natürlich keine übertriebene Vorstellung machen. Schon im Sulzerschen Handbuch ist der Gehalt der Rhetorik, wenn wir ihn mit den antiken Quellen vergleichen, stark verkümmert. In Haugs mittelmäßiger und zopfiger Wiedergabe ist er vollends zur dünnen Wassersuppe geworden. Dem jugendlichen Feuergeist, der schon heimlich seine dichterischen Kolosse und Extremitäten ausbrütete, mögen die Haugschen Sätze als abgestandenes Zeug und als dürftige Ausgeburt des *tintenklecksenden Säkulums* vorgekommen sein. Und dennoch werden wir dieser Jugenderfahrung nicht alle Bedeutung für Schiller absprechen dürfen. Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß der Karlsschulunterricht ihn mit der Theorie der Beredsamkeit konfrontiert hat und daß er durch diese Vermittlung mit der Rhetorik als allgemeinem Bildungsbesitz seiner Zeit vertraut gewesen ist[37]. So wenig der Geist, in dem die Pro-

[35] *Säze des Professors Haugen, über Teutsche Sprache, Schreibart und Geschmack, den 4. Decembr. Vor und Nachmittag*, in: Schwäbisches Magazin, 1779, Gelehrte Sachen, S. 786–791. (Mir liegt eine vom Schiller-Nationalmuseum in Marbach a. N. freundlichst zur Verfügung gestellte Photokopie vor.)

[36] J. Minor, *Schiller*, Berlin 1890, Bd. 1, S. 162f.

[37] Den wichtigsten Beleg von Schillers praktischer rhetorischer Ausbildung bilden die beiden Karlsschulreden *Gehört allzuviel Güte, Leutseligkeit und große Freigebigkeit im engsten Verstande zur Tugend?* (1779) und *Die Tugend in ihren Folgen betrachtet* (1780). Eine gründliche Analyse dieser Reden sub specie rhetoricae wäre eine vielversprechende Aufgabe.

Theme der Redekunst abgehandelt wurden, ihn innerlich angesprochen haben mag: die Probleme selbst gingen ihn in höchstem Maße an. Durch die Unterscheidung von *höheren* und *schönen* Wissenschaften und durch die anschließenden Begriffsbestimmungen wird, bei allem Wechsel der Terminologie und des Pathos, im Grunde doch das Problem bezeichnet, das für Schiller in einer späteren Phase seines Lebens zu einem Grundproblem seines eigenen Schaffens und der Literarästhetik überhaupt wurde. Das geschah in den neunziger Jahren, im Jahrfünft seiner philosophisch-ästhetischen Studien.

Schillers Quintilian-Lektüre

Der Übergang von der praktischen Kunstausübung zum theoretischen Studium ihrer Prinzipien ist Schiller innerlich nicht leicht gefallen. Die Briefe aus der Anfangszeit seiner ästhetischen Studien zeigen auf Schritt und Tritt, mit wie ambivalenten Gefühlen er sich des neuen Gebietes bemächtigt. Er empfindet das reine Theoretisieren als seinem Wesen nicht gemäß und pocht förmlich darauf, daß er sich auch als Theoretiker seiner Dichterrechte nicht begeben will. Bloß der Stoff, aber nicht die Art, ihn zu formen, habe sich geändert, so schreibt er an Körner, denn: *Ich bin und bleibe bloß Poet, und als Poet werde ich auch noch sterben*[38]. Und als seine philosophischen Pläne einmal mit seinen poetischen Gelüsten (dem *Wallenstein*-Plan) in Widerstreit geraten, äußert er sich über die ersteren mit starkem seelischem Vorbehalt. *Eigentlich ist es doch nur die Kunst selbst, wo ich meine Kräfte fühle, in der Theorie muß ich mich immer mit Principien plagen. Da bin ich bloß ein Dilettant. Aber um der Ausübung selbst willen philosophire ich gern über die Theorie; die Critik muß mir jetzt selbst den Schaden ersetzen, den sie mir zugefügt hat*[39]. So wenig freundlich sieht Schiller anfänglich seine ästhetischen Studien an, und so sehr betrachtet er sie als ein bloßes Mittel.

Es paßt völlig zu diesem Übergewicht des Dichters im Philosophen, daß diese Studien vom Anfang an und ständig durch Reflexion über die künstlerische Form begleitet werden, in der sie sich literarisch verwirklichen und dem Publikum darbieten werden. Als er Körner mitteilt, daß er *den objektiven Begriff des Schönen* – und das bedeutete in der damaligen Situation der Ästhetik nicht viel weniger als den Stein der Weisen! – gefunden zu haben glaubte, da hat er auch gleich das literarische Elaborat vor Augen, in dem er seine Entdeckung in wenigen Monaten der Welt vorzulegen hofft. Er will seine Gedanken über das Thema ordnen *und in einem Gespräch: Kallias, oder über die Schönheit, auf die kommenden Ostern herausgeben.* Und charakteristischerweise ergeht er sich gleich darauf – nicht über den Inhalt seiner großen Entdeckung, sondern über die geplante Dialogform. *Für diesen Stoff ist eine solche*

[38] 27. 2. 1792; Jonas, Bd. 3, S. 196. [39] 25. 5. 1792; ebda., S. 202.

Form überaus passend, und das Kunstmäßige derselben erhöht mein Interesse an der Behandlung[40]. Wir verstehen ohne weiteres, daß die durch die Platonische Dialogform gegebene Möglichkeit der Individualisierung und dramatischen Verlebendigung des Gedanklichen unsern Dichter-Philosophen reizen mußte. Die Verteilung auf Rollenträger wäre ihm, ähnlich wie vorher schon in den *Philosophischen Briefen*, ein Mittel gewesen, der so gefürchteten Abstraktheit zu steuern. Ein ähnlicher und auch offen ausgesprochener Impuls leitet ihn, als er wenige Wochen später den dänischen Prinzen bittet, diesem in einer Reihe von Briefen seine Ideen über die Philosophie des Schönen vortragen zu dürfen, bevor er sie dem Publikum vorlegen werde. *Diese freiere Form*, so schreibt er, *wird dem Vortrage derselben mehr Individualität und Leben, und der Gedanke, daß ich mit Ihnen rede und von Ihnen beurtheilt werde, mir selbst ein höheres Interesse an meiner Materie geben*[41]. Die reale zwischenmenschliche Situation und die Gegebenheit eines wirklichen Briefpartners boten offenbar noch mehr Inspiration als die zuerst geplante fiktionale Dialogform. Schiller distanziert sich schroff von den *in ihre Systeme eingeschnallten* Gelehrten und von der das Schönheitsgefühl erstickenden *Abstraktion* und charakterisiert sein Vorhaben schließlich mit bescheidenem Dichterstolz als *philosophisch-poetische Visionen*[42].

Als er dann im Sommer desselben Jahres jene erste große briefliche Abhandlung für den Prinzen niederschreibt, fängt er diese, jene Stichworte wieder aufnehmend, mit einer ausführlichen Erörterung über die ihm vorschwebende Darbietungsform an. Der erstrebten *Freiheit des Vortrags* stellt er die *Fesseln eines dogmatischen Vortrags* gegenüber, die der Prinz ihm inzwischen in seinem Antwortschreiben gnädig erlassen hat. Im selben Sinne distanziert Schiller sich von der *scholastischen Form* und der *Härte* mancher Kantischen Sätze. *Meine Philosophie wird ihren Ursprung nicht verläugnen, und, wenn sie je verunglücken sollte, eher in den Untiefen und in den Strudeln der poetisirenden Einbildungskraft untersinken, als an den kahlen Sandbänken trockner Abstraktionen scheitern*[43]. Die Form der Aussage illustriert trefflich deren Inhalt, indem die üppige Metaphorik kräftig an die Einbildungskraft des Lesers appelliert! Schließlich wird ein Entsprechungsverhältnis zwischen dem sachlichen Inhalt der Untersuchung und den Darstellungsmitteln postuliert. Schiller führt die *Schönheit* und den *Geschmack* ins Treffen, wobei er mit ebenso urbanem wie rednerischem Geschick den Briefempfänger zu deren Anwalt und Hüter macht. *Dulden Sie es nicht, daß ich die Sache der Schönheit mit Waffen verfechte, die der Schönheit nicht würdig sind, daß ich die Vorschriften des Geschmacks in demselben Moment verletze, wo ich den Beweis für ihre Gültigkeit führe*[44]. Auch hier bekräftigt die geschmackvolle Eleganz der Einkleidung schlagend den sachlichen Inhalt der Aussage!

[40] 1. 12. 1792; ebda., S. 232. [41] 9. 2. 1793; ebda., S. 250. [42] Ebda., S. 250f.
[43] 13. 7. 1793; ebda., S. 327f. [44] Ebda., S. 329.

Schon diese wenigen Belege zeigen eine gewisse Übereinstimmung mit der rt und Weise, wie die vorige Generation eines Sulzer und Haug die Beredsamkeit nach altem Consensus von der Sprache der strengen Wissenschaft abrenzte. Schillers Erwägungen beschränken sich indessen noch durchweg auf en konkreten Anlaß und auf sein persönliches Bedürfnis. Es ist durchaus subektiv-apologetisch gemeint, wenn er schreibt: *Die Freiheit des Vortrags, welche Ew. Durchlaucht verlangen, ist nicht Zwang, sondern Bedürfniß für mich, und roßmüthig lassen Sie mir den Schein eines Verdienstes, wo ich nicht einmal eine Wahl habe*[45]. Wo er die poetisierende Einbildungskraft gegen die Abstraktion usspielt, prätendiert er noch keineswegs, allgemeingültige Grundsätze über en Vortrag philosophischer Wahrheiten aufzustellen. In dieser Hinsicht besteht in großer Unterschied zwischen diesem Julibrief und dem Briefe vom 21. November, der nun eben wohl beansprucht, auf allgemeiner Grundlage zu bindenden Prinzipien zu gelangen.

Bevor wir uns jenem späteren Briefe zuwenden, möchten wir einiges Licht u werfen versuchen auf einen von der Forschung bisher nicht beachteten Umtand, der Schiller in seinem Mut zu diesem anspruchsvollen Unternehmen bestärkt haben mag. Das ist die Lektüre von Quintilians *De institutione oratoria*, ener spätantiken Summa der Rhetorik, die in der Folgezeit große Autorität ehabt und nachhaltige Wirkung ausgeübt hat[46]. Es ist nur eine dürftig dokumentierte Spur, die wir hier verfolgen können. Sehr im Gegensatz zu Goethe, er sich von Jugend an und bis ins Alter immer wieder intensiv und durch direktes Quellenstudium mit der antiken Rhetorik beschäftigt hat[47], ist Schiller nseres Wissens nur dieses eine Mal direkt mit einem Hauptwerk der antiken Rhetorik in Berührung gekommen. Schon deshalb lohnt es sich, der schmalen Spur nachzugehen. Wenige Tage, bevor er den Julibrief an den Prinzen absandte, schrieb Schiller an seinen Verleger Georg Göschen in Leipzig: *Wenn Sie mir wieder schreiben, so seyen Sie doch so gut und schicken mir Quintilians Institutiones Orationis, wo möglich in einer schönen Quartausgabe, die davon existirt*[48]. Weiter finden wir den Namen Quintilian bei Schiller nirgends erwähnt, und es ließe sich mit diesem Zeugnis wenig anfangen, wenn nicht von anderer Seite bezeugt wäre, daß Schiller bald darauf den Quintilian studiert und also wohl auch damals von Göschen erhalten hat. Als Schiller das Buch bestellte, stand er kurz vor seiner Abreise in die schwäbische Heimat. Anfang August reiste das Ehepaar Schiller aus Jena ab; am 14. September wurde ihnen in

[45] Ebda., S. 327.

[46] Hierüber treffliches Material bei Marianne Wychgram, *Quintilian in der deutschen und französischen Literatur des Barock und der Aufklärung*, Langensalza 1921 (Friedrich Mann's Pädagogisches Magazin, H. 803). Wegen der zeitlichen Begrenzung des Themas bleibt Schiller hier außer Betracht.

[47] Vgl. das reichhaltige Material in: Ernst Grumach, *Goethe und die Antike*, Potsdam 1949, Bd. 2, S. 893–911.

[48] 5. 7. 1793; Jonas, Bd. 3, S. 326. Die gemeinte Quartausgabe vermutlich: *M. F. Quintiliani de Institutione Oratoria Libri XII, ex ed. J. M. Gesneri*, Göttingen 1738, 4.

Ludwigsburg der erste Sohn Karl geboren. Über den Aufenthalt in Schwaben besitzen wir einen nach Schillers Tod veröffentlichten Bericht von Karl Philipp Conz. Er schreibt über Schillers junges Vaterglück, und dann anschließend: *Zufällig oder absichtlich, ich weiß nicht wie, war ihm auch in jener Zeit Quinctilian in die Hände gefallen. Er studierte ihn aufmerksam und, durch das Vaterinteresse gespornt, hauptsächlich des trefflichen Römers herrliche Grundsätze über die Erziehung. Wie ihn alles ihm Neue aufs lebhafteste ergriff, so auch dieses. Er sprach mit Begeisterung mehrmalen mit mir davon, mit der Versicherung, er wolle seinen Sohn nach den Maximen, wie sie Quinctilian auseinandersetzt, erziehen. Da ich auch um dieselbige Zeit das Museum für griechische und römische Literatur ... öffentlich ankündigkte, so erlaubte er mir, seinen Namen als Mitarbeiter zu nennen, und versprach, über Quinctilians Grundsätze der Erziehung mir einen Aufsatz mitzuteilen*[48a].

So vorsichtig wir auch mit sekundären Zeugnissen umgehen müssen, haben wir doch keinen Anlaß, die Hauptsache dieser Mitteilung anzuzweifeln: Schiller hat damals in Schwaben den Quintilian mit Begeisterung studiert und sogar einen Aufsatz über ihn geplant.

Weshalb aber bestellte Schiller den Quintilian? Der Anlaß war doch wohl nicht bloß das *Vaterinteresse* für das damals noch ungeborene Kind, sondern etwas Allgemeineres. Die Bestellung fiel gerade in die Tage, wo er jenen Brief konzipierte, in dem er so beredt und ausführlich die von ihm intendierte Vortragsart rechtfertigte, wo er also, mit anderen Worten, den alten Fragen der Rhetorik nachhing, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß er aus diesem Interesse heraus nach dem Quintilian griff. In diesem Zusammenhang dürfte es von Belang sein, daß er im selben Brief an Göschen diesem mitteilt, daß Hofrat Schütz, Professor der Beredsamkeit in Jena, seine Schrift *Über Anmut und Würde* demnächst *in ciceronianisches Latein übersetzen* wolle und daß er etwas Vortreffliches davon erwarte. Cicero ist das Urbild des Rhetors. Durch diese Aussicht auf eine *ciceronianische* Latinisierung seines philosophischen Erstlings muß sich die etwaige Verwandtschaft seiner eigenen Schreibart mit römischer Eloquenz Schiller zumindest als fesselndes Problem aufgedrängt haben. Es ist fast wahrscheinlich, daß eben dieser Fachmann auf dem Gebiete der Rhetorik, den Schiller als einen geistreichen Kopf schätzte und mit dem er seit Jahren in freundschaftlichem und berufsmäßig-literarischem Verkehr stand, ihn gerade in jenen Tagen ausdrücklich auf Quintilian aufmerksam gemacht hat. Als Schiller gerüchtweise von dem Interesse gehört hatte, das Schütz an *Über Anmut und Würde* genommen hatte, da schrieb er ihm freudig, wie sehr ihn dies bei seinem ersten Exkurs im philosophischen Felde ermuntre. *Ich brauche in der That eine solche freundschaftliche Herzstärkung, denn das Fach ist mir noch neu, und (unter uns gesagt) über lauter Fliegen fürchte ich das Gehen*

[48a] *Schillers Gespräche*, hrsg. von Julius Petersen, Leipzig 1911, S. 223 f.

doch nicht recht gelernt zu haben[49]. Darauf muß, wie aus dem Brief an Göschen hervorgeht, ein Gespräch zwischen beiden gefolgt sein, in dem naturgemäß anläßlich dieser Briefstelle das rhetorische Problem der Darstelleung zur Sprache gekommen sein wird, wobei Schütz Schiller auf Quintilian als weitere *Herzstärkung* mag hingewiesen haben.

Wie dem auch sei: Wenn wir versuchen, Quintilian gleichsam mit Schillers Augen zu lesen, so wird es uns bald gefühlsevident, daß diese Lektüre ihn lebhaft ergreifen und ihm tatsächlich zur *Herzstärkung* dienen mußte! Hier schöpfte Schiller direkt aus der Quelle der Antike, und das war etwas ganz anderes als die schwache und dünne Resonanz der antiken Rhetorik, die er bisher durch Haugs Unterricht und eventuell aus zeitgenössischen Kompendien wie dem Sulzerschen kennengelernt hatte. Zwar ist Quintilian in der Antike schon eine spätzeitliche Erscheinung, er schreibt seine Summa in der nach-augusteischen Zeit, in der nach Goethes Wort *Tyrannei den Redner von dem Markt in die Schule, den Poeten in sich selbst zurücktrieb*[50], aber dies vergißt auch der heutige Leser leicht über dem quellenden Leben von Quintilians Darstellung. Nicht nur seine Wortgewalt mußte Schiller hinreißen, sondern auch etwas ganz bestimmtes Inhaltliches. Erziehung des Redners: das bedeutet der Titel von Quintilians Werk. Das scheint zunächst eine eng begrenzte, vorwiegend technische Angelegenheit zu sein. Aber Quintilians Begriff des Orators und somit auch der rhetorischen Erziehung ist viel umfassender. In unser Idiom übersetzt, bedeutet Orator den allseitig gebildeten Kulturmenschen. Nun wissen wir ja nicht genau, was Schiller alles in Quintilians umfangreichem Werk gelesen hat, aber es läßt sich als sicher annehmen, daß dazu jedenfalls das erste Buch gehört hat, das ja über die Erziehung in engerem Sinne handelt. Was Schiller da gleich im *Prooemium* schwer beeindrucken mußte, das ist der ganzheitliche Charakter von Quintilians Erziehungsideal. Der *orator perfectus* muß notwendigerweise auch ein *vir bonus* sein, und wir griffen entschieden zu niedrig, wollten wir dies mit den Worten „ein guter Mann" übersetzen. Er soll nicht bloß über hervorragende Redebegabung, sondern auch über alle denkbaren vortrefflichen Eigenschaften des Geistes und des Herzens verfügen. *Oratorem autem instituimus illum perfectum, qui esse nisi vir bonus potest; ideoque non dicendi modo eximiam in eo facultatem sed omnes animi virtutes exigimus*[51]. *Iustitia, fortitudo, temperantia* sind dem Orator ebenso notwendig wie dem Philosophen.

Überhaupt fällt es auf, wie nachdrücklich Quintilian Weisheit und Eloquenz miteinander verbindet. Geisteskraft (*vis ingenii*) und Wortgewalt (*copia dicendi*) sind die *partes oratoris praecipuae.* Diese beiden Seiten waren, so sagt Quintilian unter Berufung auf Cicero, früher nicht bloß theoretisch, sondern auch praktisch so eng miteinander verbunden, daß eine und dieselbe Person zugleich als Orator und als Philosoph betrachtet wurde (*ut iidem sapientes*

[49] 20. 6. 1793; ebda., S. 318. [50] *Goethe*, J. A., Bd. 37, S. 217. [51] *Inst. or.* I, Pr. 9.

atque eloquentes haberentur[52]). Erst nachher habe sich diese Einheit von Weisheit und Eloquenz aufgelöst, durch Geisteträgheit wurden sie als zwei verschiedene Vermögen aufgefaßt. *Scidit deinde se studium, atque inertia factum est, ut artes esse plures viderentur*[53]. Besonders diese Vorstellung mußte für Schiller eine Bestätigung seines Strebens bedeuten, das Philosophieren aus den Fesseln zünftiger Starre zu befreien!

Dem hohen Ideal entspricht der Schwung und der frische Geist der Erziehungslehren im einzelnen. Auffällig ist die Breite der erzieherischen Betätigung, zu der auch Musik, Mathematik, gymnastische Übungen usw. gehören. Immer wieder fällt ein starker Akzent auf die Charakterbildung. Das Studium soll dem Knaben ein Vergnügen, ein Spiel sein (*Lusus hic sit*[54]). Ich vermute, daß mehr als die technischen und natürlich zeitgebundenen Einzelheiten der allgemeine Geist von Quintilians Erziehungslehren Schiller, der mit Bitternis an die Karlsschulerziehung zurückdachte, so stark ergriffen hat: dieser lichte Geist der Fülle, der Harmonie, der Totalität. In diesem Sinne konnte Quintilians Schrift ihm Wesentliches bedeuten gerade in der Zeitspanne, wo die Frage der ästhetischen Erziehung des Menschen in seinem Denken mehr und mehr zentral wurde, und so haben wir auch wohl Conz' Mitteilung zu verstehen, daß der von Schiller geplante Aufsatz über *des trefflichen Römers herrliche Grundsätze über die Erziehung* handeln sollte.

Vom Rhetorischen im engeren Sinne, von der Eloquenz dürfte Ähnliches gelten. Was besonders im 8. und 9. Buch über den rhetorischen Stil (*elocutio;* φράσις), über die Tropen und Figuren, über die *figurae sententiae* und die *figurae verborum* entwickelt wird: das alles hat für Schiller reiche Anregung oder auch Bestätigung seiner eigenen stilistischen Praxis bedeuten können. Aber auch hier wird ihn vermutlich mehr als das technische Detail der Geist des Ganzen interessiert haben. Rhetorische Rede ist auf Wirkung eingestellt. Das *Prooemium* des 8. Buches macht einen Unterschied zwischen einfach gutem und wirklich eloquentem Sprechen. Nur von letzterem gilt, daß es alles, was der Geist erfaßt, auf die Hörer überträgt; ohne dies sind alle rhetorische Mittel unnütz, wie ein Schwert, das in der Scheide verborgen ruht[55]. Zu diesen rhetorischen Mitteln gehört zuallererst der Redeschmuck (*ornatus, cultus*). Dieser soll männlich, kräftig und erhaben (*virilis et fortis et sanctus*) sein, er soll strahlen vor Gesundheit und Kraft (*sanguine et viribus niteat*)[56]; wer den *ornatus* beherrscht, kämpft nicht bloß mit kräftigen, sondern mit blitzenden Waffen (*nec fortibus modo, sed etiam fulgentibus armis*)[57]. Der *ornatus* ist recht eigentlich das Element, das die rhetorische Rede von der gewöhnlichen unterscheidet und durch welches die Eigenständigkeit des Rhetorischen sichtbar wird. (*Ornatum est, quod perspicuo ac probabili plus est*[58].) Indessen wird ebenso stark betont,

[52] Ebda., Pr. 13. [53] Ebda. [54] Ebda., I, 1, 20. [55] Ebda., VIII, Pr. 15.
[56] Ebda., VIII, 3, 6. [57] Ebda., VIII, 3, 2. [58] Ebda., VIII, 3, 61.

ß der Redeschmuck keine willkürliche Zutat sein darf. Echte Rhetorik soll türlich sein, sie darf sich nicht zieren. Quintilian liebt den Vergleich der hönen Rede mit dem menschlichen Körper, dessen Gesundheit auf seiner esunden Kraft und nicht auf kosmetischen Künsten beruhen soll[59].

Mußte Schiller sich durch diese Betonung der organisch-notwendigen Beschaffenheit der rhetorisch erhöhten Rede angesprochen und in seinen eigenen Einsichten und Absichten bestätigt fühlen, so gilt dies vollends für den in der Rhetorik so wichtigen Begriff der Einbildungskraft. Um sein eigenes Gefühl und dann das seiner Hörer zu affizieren, braucht der Redner die φαντασίαι oder *visiones. Quas* φαντασίας *Graeci vocant, nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur. Has quisquis bene conceperit, is erit in adfectibus potentissimus*[60]. Aus den *visiones* resultiert die ἐνάργεια (*illustratio* oder *evidentia*), die lebhaft-anschauliche Darstellung, *quae non tam dicere videatur quam ostendere.* Der Rhetor bewährt sich erst dann, wenn es ihm gelingt, die darzustellende Wahrheit nicht nur dem Ohre, sondern auch dem Geistesauge (*oculis mentis*) darzustellen[61].

Stellen wir uns Schiller als Leser des Quintilian vor und vergegenwärtigen wir uns seine Suche nach einer Fundierung einer schönen philosophischen Schreibart, so wird uns die Begeisterung, von der Conz berichtet, ohne weiteres verständlich. Mußte er nicht das Gefühl haben, daß es sich hier um sein eigenes Anliegen handelte?

Die Bedeutung der Rhetorik für Schillers künstlerisches Selbstverständnis

Kurz nach der Quintilian-Lektüre sehen wir Schiller eifrig bestrebt, allgemeine Prinzipien über den schriftstellerischen Vortrag zu entwickeln und eine auf klarer Einsicht beruhende Grundlage für seine eigene philosophisch-poetische Vortragsart zu gewinnen. Das bedeutendste Dokument ist der Brief an den dänischen Prinzen vom 21. November 1793. Die Grundgegebenheit, von der Schiller hier ausgeht, ist die Antithese von Vernunft und Sinnlichkeit. Um eine Überbrückung dieser Antithese einzuleiten, unterscheidet er zunächst scharf die *Erforschung der Wahrheit* vom *Vortrag* derselben. Während erstere ausschließlich von der Vernunft bestritten wird, hat im *Vortrag der Wahrheit* die Sinnlichkeit eine positive Rolle zu spielen. Dies wird ermöglicht durch den ästhetischen Geschmack, dem die wichtige Aufgabe zufällt, die genannte Anti-

[59] Ebda., VIII, Pr. 19. [60] Ebda., VI, 2, 29–30. [61] Ebda., VIII, 3, 62.

these zu überbrücken. *Um also die sinnlichen Vermögen, die sich immer nur an die Materie halten, für die reine Thätigkeit der Vernunft zu gewinnen und ihren Widerstand zu besiegen, ist es nöthig, Formen wieder in Materie umzusetzen, Ideen in Anschauungen zu kleiden, und durch die Operationen der thätigen Kraft die leidende zu affizieren. ... Dieses leistet der Geschmack im Vortrag der Wahrheit*[62]. In einer Reihe von geschliffenen Formulierungen wird dieser Sachverhalt dann noch subtiler erfaßt, worauf aus ihm die praktische Konsequenz gezogen wird: *Ein Meister in der guten Darstellung muß also die Geschicklichkeit besitzen, das Werk der Abstraktion augenblicklich in einen Stoff für die Phantasie zu verwandeln, Begriffe in Bilder umzusetzen, Schlüsse in Gefühle aufzulösen, und die strenge Gesetzmäßigkeit des Verstandes unter einem Schein von Willkür zu verbergen*[63]. Wozu aber dieser Schein von Willkür? Hier wird ein Grundimpuls von Schillers Denken sichtbar: die Behauptung und Sicherung der Gemütsfreiheit des Hörers und Lesers. Die bloße Abstraktion ist für diesen ein *zwangvoller Zustand*, der seine Freiheit *beleidigt*. Deshalb wird *der Redner und Schriftsteller von Geschmack*, der sein Werk ja nicht für den *logischen Verstand*, sondern für den *Gemeinsinn* ausführt, seinem Hörer und Leser diesen Zwang ersparen und *das logische Geräthe* verbergen. Wie eng Freiheit und Schönheit sachlich miteinander verbunden sind, wird gleich darauf deutlich, als Schiller eine klare typologische Unterscheidung zwischen *dogmatischem* und *schönem* Vortrag trifft. *Wenn der dogmatische Vortrag in geraden Linien und harten Ecken mit mathematischer Steifigkeit fortschreitet, so windet sich der schöne Vortrag in einer freyen Wellenbewegung fort, ändert in jedem Punkt unmerklich seine Richtung, und kehrt ebenso unmerklich zu derselben zurück*[64]. Dies knüpft offenbar an jenen, *Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit* überschriebenen Abschnitt der *Kallias-Briefe* an, wo Schiller das Wesen der Schönheit an der Schlangenlinie verdeutlicht hatte, die deshalb schön sei, weil sie, im Gegensatz zur eckig gebrochenen Linie, uns keine Gewalt antue[65]. Und so kann Schiller jetzt fortfahren: *Der dogmatische Lehrer, könnte man sagen, zwingt uns seine Begriffe auf, der sokratische lockt sie aus uns heraus, der Redner und Dichter giebt uns Gelegenheit, sie mit scheinbarer Freiheit aus uns selbst zu erzeugen*[66]. In dieser Aufzählung ist *der sokratische Lehrer* bloß ein Blindgänger; worauf es Schiller wesentlich ankommt, ist die Zweiteilung von *dogmatischem* und *schönem* Vortrag. Und es verwundert uns nicht, daß er zum Träger des letzteren den *Redner und Schriftsteller*, bzw. den *Redner und Dichter* macht. Denn auch die weiteren begrifflichen Unterscheidungen haben mit den althergebrachten der Rhetorik allerhand zu tun. Dem Gesetze des Geschmacks, so führt er aus, sind nur solche Vorstellungen unterworfen, *die auf Unterhaltung und Überredung abzwecken, nicht aber solche Werke, welche der strengen Prüfung ausdrücklich hingegeben werden, und Überzeugung bewirken sollen*[67]. Hier klingt, ob Schiller sich dessen

[62] Jonas, Bd. 3, S. 394f. [63] Ebda., S. 395f. [64] Ebda., S. 397.
[65] 23. 2. 1793; ebda., S. 283f. [66] Ebda., S. 397. [67] Ebda., S. 396f.

in bewußt ist oder nicht, deutlich die Unterscheidung an, durch die Aristo-
les die Rhetorik von der Dialektik abgegrenzt und durch die er zuerst die
hetorik als selbständige Disziplin begründet hatte. Während die Dialektik
. i.: die strenge Philosophie) mittels des Syllogismus den absoluten Wahr-
itsnachweis erstrebt, kommt es der Rhetorik nur auf das Glaubhaftmachen
πίστις) des relativ Wahren und Wahrheitsähnlichen (τὸ ὅμοιον τῷ ἀληθεῖ[68])
. Die Prämissen des rhetorischen Räsonnements sind die allgemein gängigen
einungen (τα ἔνδοξα[69]) und die allgemeinen Begriffe (τα κοινά[70]), und sein
irksamstes Verfahren ist das Enthymema: eine Art von populärem Syllogis-
us, dessen Prämissen manchmal notwendig, aber meistens bloß wahrschein-
h sind. Auch bei Schiller richtet sich der Redner an den Gemeinsinn (common
nse) im Gegensatz zum logischen Verstand. Daß die πίστις (das *persuadere*,
laubhaftmachen, Überreden) Hauptzweck der Rhetorik ist, gehört seit
ristoteles zum rhetorischen Consensus[71]. Schiller spricht des weiteren von
nterhaltung und vom allgemeinen *Gefallen*, das der Redner erregen soll. Diese
iden Begriffe berühren sich offensichtlich mit dem Begriff des *conciliare* bzw.
lectare in der oft variierten Trias der rhetorischen Aufgaben. (*Probare, con-
iare, movere* bei Cicero[72]; *docere, delectare, movere* bei Quintilian[73].) Und zur
gen Verbindung der Begriffe *Redner und Schriftsteller* oder *Redner und Dich-
r* (es ist bezeichnend, daß das dazu gehörige Verb jeweils in der Einzahl steht
nd somit die Einheit von beiden hervorhebt) vergleiche man schließlich
iceros Dictum: *Est enim finitimus oratori poeta*[74].

In die Endfassung der *Ästhetischen Erziehung* hat Schiller die im vorigen be-
ndelten Stellen aus den Briefen an den dänischen Prinzen, abgesehen von
nigen kleinen Rudimenten, nicht aufgenommen. Das bedeutet nicht, daß die
rage ihn nicht mehr interessierte! Vielmehr hat er diesen ganzen Problem-
mplex ausgeschieden, um ihn gesondert zu behandeln oder auch von andern
ehandeln zu lassen. Aus den jetzt zu verwertenden Zeugnissen geht hervor,
aß die Fragestellung sich ihm in kulturphilosophischer und soziologischer

Aristoteles, Rhetorik, 1355[a]. [69] Ebda., 1357[a]. [70] Ebda., 1355[a].
Daß die Aufgabe der Beredsamkeit im Überreden (im Gegensatz zum Überzeugen) bestehe, ist noch in den rhetorischen Handbüchern des 18. Jahrhunderts eine allgemeine Meinung. Gottsched, *Grundriß zu einer vernunftmäßigen Redekunst*, 1729, S. 3, sieht den Hauptzweck der Beredsamkeit in der *Geschicklichkeit andere zu überreden*. (M. Wychgram, aaO., S. 70.) Vgl. auch das sehr verbreitete Werk von J. Chr. Adelung, *Über den deutschen Stil:* er definiert die *Rede im engsten Verstande* als *ein nach den Regeln der Kunst eingerichteter Vortrag, wodurch man andere von einer Wahrheit zu überreden, d. i. durch wahrscheinliche Gründe zum Beyfalle zu bewegen sucht*, und er trifft die ausdrückliche Unterscheidung: *Überreden heißt durch wahrscheinliche Gründe zum Beyfalle und zur Handlung bewegen, wodurch es sich von dem Überzeugen unterscheidet, welches entweder durch unmittelbare Empfindung, oder durch klare Erkenntniss des Zusammenhanges, d. i. durch Beweisgründe, bewirket wird* (aaO., 2. Bd., 1790[3], S. 339f. u. S. 183). Ebenso wird in Batteux-Ramlers bekannter *Einleitung in die schönen Wissenschaften*, die Schiller besessen und benutzt hat, die Beredsamkeit ausdrücklich auf die Überredung eingeschränkt (aaO., 4. Bd., 1763[2], S. 12f.).
Cicero, De oratore II, 27, 115.
Quintilian, Inst. or. III, 5, 2; XII, 10, 59.
Cicero, De oratore I, 16, 70.

Richtung entwickelte und sich auf das Problem der Einwirkung durch das Wort – und das bedeutet: auf das seit Aristoteles zentrale Problem der Rhetorik – zuspitzte. Wir wollen dabei bedenken, daß Schiller, der zur Musik ein mäßig starkes und zur bildenden Kunst gar kein Verhältnis hatte, viel ausschließlicher als etwa Goethe auf das Wort und auf die Einwirkung durch das Wort gerichtet ist. Durch Veranlagung und Lebenssituation ist er in eminentem Sinn ein Schriftsteller und Publizist, und er hat ein affektiv geladenes Verhältnis zum Publikum. Der groß angelegte *Horen*-Plan wurde getragen von der Einsicht, daß es notwendig sei, kräftig auf den Geist der Öffentlichkeit einzuwirken. Und Schiller wäre nicht Schiller gewesen, hätte er nicht das Bedürfnis gespürt, die Frage der geistigen Einwirkung ins Licht der Reflexion zu heben und zum kulturphilosophischen Thema zu machen. So regt er denn gerade zur Zeit, wo er für die *Horen* die Endfassung der *Ästhetischen Erziehung* redigiert, seinen Freund Körner an, einen Beitrag über dieses Thema zu schreiben. Die Sache ist ihm sogar so wichtig, daß er die *Horen* mit dem von Körner zu schreibenden Aufsatz eröffnen möchte[75]. *Eine sehr schöne Materie würde die Aufstellung eines Ideals der Schriftstellerei und ihres Zusammenhangs mit der ganzen Cultur seyn, und ich wüßte keine, die in so hohem Grade für Dich taugte. Schriftstellereinfluß spielt in der neuen Welt eine so entscheidende Rolle, und es wäre zugleich so allgemein interessant und so allgemein nöthig, darüber etwas Bestimmtes und aus der reinen Menschheit Hergeleitetes festzusetzen. Diese Materie stände mit der Einwirkung auf die Geister in dem nächsten Zusammenhange, und die reichhaltigsten Resultate der ganzen Philosophie würden darin zusammenfließen*[76]. Was Schiller vorschwebt, ist also eine sowohl deskriptive wie normative Behandlung des Themas; sie soll sich aufs Empirische richten und das Ideal der geistigen Beeinflussung durch Schriftstellerei zugleich transzendental *aus der reinen Menschheit*, d. h. aus dem reinen Begriff des Menschseins herleiten. Daß Körner ablehnte, hat für uns den relativen Vorteil, daß Schiller

[75] 12. 9. 1794 an Körner. – Es mutet fast als Ironie des Schicksals an, daß dann schließlich nicht eine Abhandlung im Schillerschen Geist über das hehre Ideal der Schriftstellerei den Tanz der *Horen* eröffnete, sondern Goethes erste *Epistel*, die mit gelassener Ironie vielmehr tiefe Skepsis hinsichtlich der Wirksamkeit des Schriftstellers ausspricht:

Was mein leichter Griffel entwirft, ist leicht zu verlöschen,
Und viel tiefer präget sich nicht der Eindruck der Lettern,
Die, so sagt man, der Ewigkeit trotzen. Freilich an viele
Spricht die gedruckte Kolumne; doch bald, wie jeder sein Antlitz,
Das er im Spiegel gesehen, vergißt, die behaglichen Züge,
So vergißt er das Wort, wenn auch von Erze gestempelt...
Mit den Büchern ist es nicht anders. Liest doch ein jeder
Aus dem Buch sich heraus, und ist er gewaltig, so liest er
In das Buch sich hinein, amalgamiert sich das Fremde.
Ganz vergebens strebst du daher, durch Schriften des Menschen
Schon entschiedenen Hang und seine Neigung zu wenden;...
Sag' ich, wie ich es denke, so scheint durchaus mir: es bildet
Nur das Leben den Mann, und wenig bedeuten die Worte.

(*Erste Epistel*, Z. 22–27, 31–35, 38–39; J. A., Bd. 1, S. 198.)

[76] 1. 9. 1794; Jonas, Bd. 4, S. 2.

veranlaßt wurde, das ihm Vorschwebende noch einmal ausführlicher zu skizzieren, wobei der Zusammenhang mit den Gedankengängen in den Briefen an den Augustenburger noch deutlicher wird. *Bey Aufstellung des Schriftstellerischen Ideals würde ich vorzüglich auf das Verhältniß der Objectivitaet und Subjectivitaet Rücksicht nehmen, worauf alles anzukommen scheint. In dem lebendigen Umgang wird alles Objektive subjektiviert, weil das ganze Individuum hier mitspricht, und auf ein Individuum gewirkt wird. Bey dem Schriftstellerischen Vortrag soll auf die Gattung gewirkt werden, und das muß durch die Gattung geschehen. Es soll aber zugleich auf jedes Individuum, als solches, gewirkt werden, und das muß durch Individualität geschehen. Also ist die Forderung: generalisierte Individualität. Um diese Idee würde ich mich hauptsächlich drehen, wenn ich diese Materie zu behandeln hätte*[77]. Es ist deutlich, daß die *generalisierte Individualität* eine weitere Klärung und Bereicherung der Vorstellung vom *schönen Vortrag* des *Redners und Schriftstellers* bedeutet, während man, Schillers Gedanken fortsetzend, vom *dogmatischen Vortrag* sagen müßte, daß er bloß *generell* sei und bloß auf die *Gattung*, d. h. auf die objektive und nicht-individuelle Ratio wirke.

Um dieselbe Zeit, und bevor Körner sich noch entschieden hatte, machte Schiller dem von ihm seit langem verehrten popularphilosophischen Schriftsteller Christian Garve einen sehr ähnlichen Vorschlag. Es mag fraglich sein, ob er als Schriftleiter klug daran handelte; die Duplizität zeigt aber, wie dringlich ihm die Sache vorkam. Das Thema, das er Garve vorschlägt, ist im wesentlichen das gleiche, nur ist die Wirkungsfrage, Garves Geistesart entsprechend, etwas stärker aufs Soziologische ausgerichtet. *Es ist noch eine Materie, die ich von Ihnen vorzugsweise beleuchtet wünschte, das Verhältniß des Schriftstellers zu dem Publikum und des Publikums zu dem Schriftsteller. In unsern Zeiten, wo ein so großer Theil der Menschen seine eigentliche Erziehung durch Lecture bekommt, und wo ein anderer nicht unbeträchtlicher Theil sich diese Erziehung durch Schriften zum Geschäft seines Lebens macht, scheint es mir eben so interessant als zweckmäßig, das Innere dieses wechselseitigen Verhältnisses aufzudecken, die Folgen die es für beide Theile hat, anthropologisch zu entwickeln, und es wo möglich, durch ein aufgestelltes Ideal von dem was es für beide Theile seyn könnte und sollte, zu reinigen und zu veredeln*[78]. Wiederum denkt Schiller an eine normsetzende Behandlung auf empirischer Grundlage. Aber auch bei Garve hatte er kein Glück,

10. 11. 1794; *Schillers Werke*, Nationalausgabe, hrsg. von J. Petersen, G. Fricke u. H. Schneider, Weimar 1943ff., Bd. 27, S. 81 (N. A.).

1. 10. 1794; N. A., Bd. 27, S. 57. – Den Gedanken, daß die Neueren im Gegensatz zu den Alten ihre Erziehung nicht durch direkte Anschauung, sondern durch Lesen erhalten, hatte Garve schon ausgeführt in seiner Abhandlung *Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neueren Schriftsteller, besonders der Dichter* (u. a. in: Garve, *Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*, Leipzig 1779). Diese Abhandlung, die übrigens auch auf Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* anregend wirkte (vgl. M. Wychgram, aaO., S. 105), mag der Anlaß gewesen sein, weshalb Schiller Garve zu einem Beitrag für die *Horen* ermunterte.

und wieder sah er sich – zu unserm Glück – zu einer näheren Erklärung veranlaßt. *Ich hielte diesen Gegenstand auch schon deswegen für desto wichtiger, da es ein ganz eigenthümliches Unterscheidungs Zeichen der neueren Welt von der Alten ist, den größten Theil ihrer Ausbildung auf diesem Wege zu erhalten. Aus dem ganz eigenen Umstand, daß der Schriftsteller gleichsam unsichtbar und aus der Ferne auf einen Leser wirkt, daß ihm der Vortheil abgeht, mit dem lebendigen Ausdruck der Rede und dem accompagnement der Gesten auf das Gemüth zu wirken, daß er sich nur durch abstrakte Zeichen, also durch den Verstand an das Gefühl wendet, daß er aber den Vortheil hat, seinem Leser eben deswegen eine größere Gemüthsfreiheit zu lassen, als im lebendigen Umgang möglich ist, u.s.f. Aus Allem diesem scheinen mir ganz eigene Regeln hervorzugehen, die eine nähere Entwickelung verdienten. Bei dem Sprechenden mischt sich das Individuum schon mehr in die Sache, und darf sich mehr darein mischen. Von dem Schreibenden wird die Sache weit strenger gefordert. Nun giebt es aber ein Mittel der Sache nichts zu vergeben und dennoch durch Mittheilung seiner Individualität den Vortrag zu beseelen. Auf dieses Mittel nun wünschte ich die Aufmerksamkeit vorzüglich gerichtet zu sehen*[79].

Höchst eindrucksvoll ist die signorale Großzügigkeit, mit der Schiller hier sein reiches Gedankengut ausstreut und den Freunden zu beliebiger Verwendung zur Verfügung stellt. Unwillkürlich wird man gemahnt an Novalis' *Blütenstaub*-Motto: *Freunde, der Boden ist arm, wir müssen reichlichen Samen / Ausstreun, daß uns doch nur mäßige Ernten gedeihn*[80]. Denn dies sind wirklich keimkräftige Gedanken, in ihrer Verbindung von forderndem Idealismus und hellhörigem kulturphilosophischem Realismus von einer verblüffenden Modernität. Nicht weniger imposant als die Reichhaltigkeit ist die beharrliche Konsistenz dieser Gedanken. Man beachte, wie sich das Postulat der Gemütsfreiheit und der Aktivierung der seelischen Totalität als ein roter Faden durch all diese Reflexionen in den Briefen an den Augustenburger, an Körner und an Garve hinzieht. Es muß deutlich sein, daß durch diese Briefe eine große zentrale Idee hindurchgeht, die Schiller in mannigfachen Formulierungen abwandelt und auch bereichert. Gesehen im Lichte unsrer einleitenden Ausführungen bedeutet das von ihm postulierte *Schriftstellerische Ideal* nichts Geringeres als die Forderung einer restaurativen Erneuerung der Rhetorik, deren alter Bestand vom modernen Denken umgeschmolzen und den neuen kulturellen und sozialen Verhältnissen angepaßt werden soll.

Wir sollen uns Schillers Sinnen und Trachten über *Einfluß* und *Wirkung* ja nicht als einen Vorgang im luftleeren Raume der Spekulation denken. Die Tragweite dieser Reflexionen können wir nur verstehen, wenn wir sie ineinsdenken mit seinem geradezu imperatorischen Willen, durch ein gewaltiges

[79] 25. 1. 1795; N. A., Bd. 27, S. 126f.
[80] *Novalis Schriften*, hrsg. von P. Kluckhohn u. R. Samuel, Leipzig 1928, Bd. 2, S. 15.

schriftstellerisches Unternehmen die Deutschen zu echter Kultur zu erziehen. Thomas Mann spricht in seinem *Versuch über Schiller* treffend von *dem Zuge ewiger Knabenhaftigkeit und Abenteuerlust, die seiner Erhabenheit so eigentümlich endlich ansteht* und rechnet dazu einen *phantastischen Hang zum Planen großer Geschäfte, der an Balzac erinnert*[81]. Solch einen großen Plan wollte Schiller durch die Gründung der *Horen* verwirklichen; was ihm vorschwebte, war nicht weniger als ein totales Aufgebot des Geistes in deutschen Landen. Die *Horen* sollten nicht bloß eine, wenn auch noch so bedeutende, Zeitschrift neben andern sein; nein, das gemeinsame Werk, wozu Schiller in seiner *Einladung zur Mitarbeit* die vorzüglichsten Schriftsteller der Nation aufrief, sollte *die ganze lesende Welt zu seinem Publikum haben* und *das vorher verteilt gewesene Publikum endlich vereinigen*[82]. Das neue Unternehmen tritt mit dem ungeheuern Anspruch auf, die Kluft zu überbrücken, die den Gelehrten von dem Nichtgelehrten trennt. *Man widmet sich der schönen Welt zum Unterricht und zur Bildung, und der gelehrten zu einer freien Forschung der Wahrheit und zu einem fruchtbaren Umtausch der Ideen; und indem man bemüht sein wird, die Wissenschaft selbst, durch den innern Gehalt, zu bereichern, hofft man zugleich den Kreis der Leser durch die Form zu erweitern*[83]. Das Problem der Form ist also keineswegs ein bloß theoretisches, sondern es ist unmittelbar auf die kulturreformatorische Praxis ausgerichtet! Noch vollere Töne erklingen in der *Öffentlichen Ankündigung* der *Horen*. Sie wollen beitragen zum *Ideale veredelter Menschheit* und zur *wahren Humanität*, wobei man – ganz im Geiste der Leitgedanken der *Ästhetischen Erziehung* – bestrebt sein wird, *die Schönheit zur Vermittlerin der Wahrheit zu machen*. In diesem für Schiller also wohl höchst bedeutenden Sinne heißt es dann mit wörtlicher Wiederholung früherer brieflicher Formulierungen: *So weit es tunlich ist, wird man die Resultate der Wissenschaft von ihrer scholastischen Form zu befreien und in einer reizenden, wenigstens einfachen, Hülle dem Gemeinsinn verständlich zu machen suchen ... Auf diese Art glaubt man zur Aufhebung der Scheidewand beizutragen, welche die schöne Welt von der gelehrten zum Nachteile beider trennt, gründliche Kenntnisse in das gesellschaftliche Leben, und Geschmack in die Wissenschaft einzuführen*[84]. Wir brauchen nicht daran zu zweifeln, daß nach Schillers Absicht die *Ästhetische Erziehung*, die den weitaus substantiellsten Beitrag der ersten Lieferungen ausmachte, ein Modell solcher Befreiung von der scholastischen Form abgeben sollte!

Befreiung: das ist das große Wort, das Schiller in sein Wappen geschrieben hat. Als Befreiung wird sogar auch das Vorhaben angekündigt, daß die *Horen* sich aller Politik fernhalten werden. Weil das (politische!) *beschränkte Interesse der Gegenwart* die Gemüter *einengt* und *unterjocht*, besteht ein desto dringenderes Bedürfnis, *durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Frei-*

[81] *Thomas Mann, Versuch über Schiller*, Berlin u. Frankfurt 1955, S. 17.
[82] *Schiller*, Säkular-Ausg., Bd. 16, S. 149. [83] Ebda., S. 148. [84] Ebda., S. 152f.

heit zu setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen[85]. Der Stürmer und Dränger hatte unter Unterjochung und Befreiung etwas anderes verstanden! Auf die recht schwierige Frage, wie wir diese unpolitische oder überpolitische Haltung zu bewerten haben, brauchen wir hier jedoch zum Glück nicht einzugehen. Wohl muß uns die paradoxe Zuspitzung interessieren, daß Schiller vor lauter Freiheitseifer glaubt, das Publikum zur Freiheit zwingen zu müssen. Trotz der ungünstigen Aufnahme der *Horen*, so schreibt er an Cotta, müssen wir *unsern Weg mit festen Schritten fortwandeln. Dann wollen wir sehen, ob das Publikum uns, oder wir das Publikum zwingen*[86]. Und wie sehr Schiller auf Wirkung versessen ist, davon zeugt das gleich folgende, merkwürdig machiavellistische Argument: *Das Denken ist freilich eine harte Arbeit für manchen, aber wir müssen es dahin bringen, daß, wer auch nicht denken kann, sich doch schämt es zu gestehen, und unser Lobredner wider Willen wird, um zu scheinen, was er nicht ist*[87]. Das mutet uns nun freilich als eine seltsame Art an, die Gemüter *in Freiheit zu setzen*! Diesen unliberalen Ton hören wir in Schillers damaligen Briefen öfter, zum Beispiel, als er Cotta mitteilt, er rechne darauf, daß Wielands *Merkur* nach dem ersten Jahr der *Horen* eingehen wird, *so wie alle Journale, die das Unglück haben, von ähnlichem Inhalt mit den Horen zu seyn*[88]. Da droht der Totalitätsanspruch ins Totalitäre und der Wirkungseifer in geistiges Conquistadorentum auszuarten: eine Gefahr, die nicht verschwiegen werden darf, weil sie wesentlich ins Bild des wirkungsbeflissenen Rhetors Schiller gehört.

Ist es Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung*, die das Gepräge der ersten Lieferungen der *Horen* bestimmten, wirklich gelungen, die Darstellung von der *scholastischen Form* zu befreien und sich dem *Gemeinsinn* verständlich zu machen? Diese Frage spielt sowohl in Schillers eigenem Bewußtsein wie in der Beurteilung durch die Zeitgenossen eine auffällig große Rolle. In den Briefen an Körner, der auch jetzt als Schillers literarisches Gewissen funktioniert, sieht Schiller sich mehr als einmal veranlaßt, die *abstrakte Darstellung* und die *Strenge der Schreibart* zu entschuldigen, und Körner muß auf größere Anschaulichkeit drängen. Sehr erhellend ist in diesem Zusammenhang der folgende kurze Bericht, durch den Schiller sich selbst und dem Freunde Mut einflößt. *Wie viel Deutlichkeit der Aufsatz in seiner jetzigen Gestalt auch für nicht Kantische Leser habe, davon machte ich gestern Abend eine sehr interessante Erfahrung. Ich las ihn Göthen und Meyern, die seit 8 Tagen hier sind, vor und beyde wurden von Anfang an biss hinaus davon fortgerissen, und zwar in einem Grade, wie kaum ein Werk der Beredsamkeit vermag*[89]. Ob Schiller den Aufsatz ausdrücklich den Werken der Beredsamkeit zuzählt oder ihn nur mit solchen vergleicht, wird in dieser Formulierung leider nicht ganz deutlich, aber es ist interessant, daß hier vereinzelt das Argument der Bewährung im mündlichen

[85] Ebda., S. 152. [86] 2. 3. 1795; N. A., Bd. 27, S. 155. [87] Ebda.
[88] 10. 7. 1794; ebda., S. 155. [89] 19. 1. 1795; ebda., S. 122f.

Vortrag auftaucht. Die Berufung auf Goethe ist übrigens etwas sonderbar, weil sie auf Körners Besorgnis antwortet, daß die anhaltende Beschäftigung mit abstrakten Ideen *gewöhnliche Leser*[90] ermüden werde! Es ist nicht das einzige Mal, daß Schiller, eingeklemmt zwischen den sich widerstreitenden Forderungen populärer Verständlichkeit und wissenschaftlicher Strenge, seine Zuflucht zu etwas forcierten Argumenten nimmt. Auch zeigt er oft eine gewisse Bedenklichkeit hinsichtlich seiner eigenen philosophischen Schriftstellerei, eine Gefühlsambivalenz, die sich unter Umständen fast krisenhaft zuspitzen kann. So beklagt er unter dem frischen Eindruck der Lektüre des *Wilhelm Meister* mit bittern Worten *den unendlichen Abstand zwischen dem Leben und dem Raisonnement* und versteigt sich sogar zu dem Ausruf: *der Dichter ist doch der einzige wahre Mensch, und der besste Philosoph ist nur eine Carricatur gegen ihn.* Zugleich findet er aber, gerade in dieser Krisenstimmung, für seine Metaphysik des Schönen, d. i. für seine im Entstehen begriffene *Ästhetische Erziehung*, das ebenso stolze wie treffende Wort: *Wie das Schöne selbst aus dem ganzen Menschen genommen ist, so ist diese meine Analysis desselben aus meiner ganzen Menschheit herausgenommen*[91]. Die Formulierung entspricht deutlich, jetzt in persönlicher Ausrichtung, dem schriftstellerischen Ideal der *generalisierten Individualität* im früheren Brief an Körner.

Die von Körner geäußerte Besorgnis war nicht ohne Grund. Über die Aufnahme der *Horen* sind wir gut unterrichtet, und alles in allem muß gesagt werden, daß sie ungünstig war. Die *Ästhetische Erziehung* begeisterte zwar eine kleine Schar, aber rief in weiten Kreisen Befremden und Widerspruch hervor[92]. Wir müssen diese Kritik der Zeitgenossen kurz berücksichtigen, weil sie sich weniger auf den Inhalt als auf die Darstellungsform richtet. In allen Tonarten, teils wohlwollend, teils hämisch, beklagt man sich über Unverständlichkeit. Für Klopstock ist die *Ästhetische Erziehung* einfach *non sens*[93]. Karl Ludwig Fernow, selbst ein glühender Verehrer Schillers, berichtet aus Rom an Wieland, daß diese Briefe für die dortigen deutschen Künstler und Kunstgelehrten *Hieroglyphen* seien[94]. Über die Ursachen dieser Unverständlichkeit gehen die Meinungen auseinander; manchmal wird die abstrakte Esoterik des philosophischen Jargons bemängelt, öfter aber die üppige Bildhaftigkeit der poetisch schönen Sprache, der es an philosophischer Präzision mangle. Ein besonders hämischer Anonymus stellt es als eine abenteuerliche Grille hin, *Kantische Ideen darstellen zu wollen, ein Gedanke, der an Seltsamkeit durch nichts übertroffen wird, als durch die Ausführung desselben*[95]. Es ist

11. 1. 1795; *Briefwechsel Schiller – Körner*, hrsg. von Ludwig Geiger, Stuttgart 1892, Bd. 3, S. 163.

7. 1. 1795; N. A., Bd. 27, S. 116f.

Lehrreiche Zusammenstellung in der Einführung von Günther Schulz zu N. A., Bd. 27, S. 236–240.

[93] Ebda., S. 237.

[94] Ebda., S. 239.

Jakob, *Annalen der Philosophie und des philosophischen Geistes*, Halle, 2. Okt. 1795; abgedruckt in: *Schiller und Goethe im Urteil ihrer Zeitgenossen*, hrsg. von Julius W. Braun, 1. Abt.: *Schiller*, Leipzig 1882, Bd. 2, S. 32.

deutlich, daß *darstellen* hier soviel wie bildhafte oder anschauliche Darstellung bedeutet. Bei allem Mangel an Wohlwollen und tieferem Verständnis trifft der anonyme Rezensent doch das Punctum saliens von Schillers eigenen Reflexionen über den *schönen Vortrag* in seinen Briefen an den Augustenburger. Ein sehr ähnliches Urteil vernehmen wir ... aus dem Munde des dänischen Prinzen selbst. Dieser schreibt Ende Februar 1795 nach der Lektüre des ersten *Horen*-Heftes an seine Schwester: *Der gute Schiller ist doch eigentlich nicht zum Philosophen geschaffen. Er bedarf einen Übersezer, der das poetisch schön gesagte mit philosophischer Precision entwickelt, der ihn aus dem Poetischen in die philosophische Sprache übersezt*[96]. Zum Glück brauchen wir nicht anzunehmen, daß dieses Urteil Schiller zu Ohren gekommen wäre. Es liegt indessen etwas von grausamer Schicksalsironie darin, daß der Prinz den ominösen Begriff *übersetzen* in genau demselben Sinnzusammenhang verwendet, wie es kurz darauf Fichte zu Schillers tiefer Entrüstung tun sollte.

Schiller hatte als Herausgeber der *Horen* keinen leichten Stand. Die wenig begeisterte Aufnahme der Zeitschrift ist ihm natürlich nicht verborgen geblieben. An Goethe weiß er zu berichten, daß viele *über die abstrakte Materien* klagen[97]. Cotta drängt auf größere Popularität und wünscht mehr Stoff zur *Unterhaltung und Erholung*[98]. Wiederholt muß Schiller Cotta mit der Versicherung beruhigen, daß seine eigenen Beiträge *popular* und *allgemein verständlich* genug geschrieben seien[99]. Schon bald stellen sich tiefer Mißmut über *die kaltsinnige Aufnahme* und Zweifel an der Möglichkeit des Fortbestehens der Zeitschrift ein[100]. Zugleich regt sich endlich wieder der poetische Trieb in ihm, und die neue Hochstimmung des Poeten wiegt den Mißmut des Redakteurs auf[101]. Dies alles in einer Zeit fortwährenden körperlichen Leidens und Schmerzes. Wir wollen diese Situation vor Augen behalten, weil sie Schillers Verhalten in der leidigen Kontroverse mit Fichte, der wir uns jetzt zuzuwenden haben, einigermaßen erklären und entschuldigen kann.

Am 21. und 22. Juni 1795 schickte Fichte Schiller den Anfang eines in den *Horen* zu veröffentlichenden Aufsatzes *Über Geist und Buchstab in der Philosophie. In einer Reihe von Briefen*[102]. Schiller hat diesen Beitrag abgelehnt. Sein Antwortschreiben an Fichte hat sich nicht erhalten, wohl aber eine Reihe von stark durchkorrigierten Entwürfen, aus denen sich das Konzept zusammen-

[96] Hans Schulz, aaO., S. 153.
[97] 15. 5. 1795; N. A., Bd. 27, S. 183.
[98] 29. 6. 1795; Ernst Müller, *Regesten zu Schillers Leben und Werken*, Leipzig 1900, S. 95.
[99] 3. 9. 1795; 7. 9. 1795.
[100] An Humboldt 21. 8. 1795; Jonas, Bd. 4, S. 238.
[101] An Goethe 12. 6. 1795; an Körner 4. 7. 1795; an Körner 3. 8. 1795; an Humboldt 21. 8. 1795.
[102] Der Text war bisher nur in der Umarbeitung von 1798 bekannt. (*Fichtes Sämtliche Werke*, hrsg. von I. H. Fichte, Bd. 8, 1846, S. 270–300.) Schiller hat im Juni 1795 in aller Eile eine Abschrift teils genommen, teils nehmen lassen, von der die Briefe 2 und 3 erhalten sind und von Günter Schulz im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, N. F. 17, Weimar 1955, S. 114ff., veröffentlicht wurden.

etzen läßt, von dem vermutlich die Reinschrift abgeschrieben wurde[103]. Die Menge von Entwürfen und Lesarten macht klar ersichtlich, wieviel Mühe chiller die Formulierung gekostet hat.

Je mehr man sich in die einzelnen Umstände dieser Kontroverse vertieft, m so stärker muß die Überzeugung werden, daß Schiller als Herausgeber der *Horen* durch diese Weigerung Fichte schweres Unrecht getan hat. Ich verichte, darauf ausführlicher einzugehen, weil dies aus dem Rahmen unseres Themas fallen würde, und beschränke mich auf dasjenige, was unmittelbar um Thema gehört. Die Argumente, daß Fichtes Aufsatz zu lang werde, daß r das angegebene Thema nicht behandle usw., dürfen wir übergehen. Was chiller besonders bemängelt, ist die Nähe von Fichtes Abhandlung zur *Ästheschen Erziehung*. Und da berührt es uns als ein peinlich-schwaches Argument, aß Schiller die Bedenken, die gegen diese laut geworden sind, gegen Fichte usspielt. *Ein großer Theil meiner Briefe aber behandelt den nehmlichen Gegenand, und bey aller Mühe die ich mir gegeben, den abstrakten Innhalt durch die Darstellung zu beleben, so findet man doch allgemein eine Unschicklichkeit arinn, dergleichen abstrakte Untersuchungen in einem Journal zu placieren*[104]. uch hier also die Abstraktheit als drohendes Gespenst! Am meisten geht uns er Absatz an, den Schiller dem *Vortrag* widmet. Sehr von oben herab belehrt r Fichte über die Anforderungen einer *zweckmäßigen Darstellung. Von einer uten Darstellung fordre ich vor allen Dingen Gleichheit des Tons, und, wenn sie sthetischen Werth haben soll, eine Wechselwirkung zwischen Bild und Begriff, eine Abwechslung zwischen beyden, wie in Ihren Briefen häufig der Fall ist. Daher das unschickliche, daß man unmittelbar von den abstrusesten Abstraktionen nmittelbar auf Tiraden stößt, ein Fehler woran man schon in Ihren früheren chriften Anstoß genommen, und der hier vergrößert wiederkehrt*[105].

Auch Fichtes Antwort zeichnet sich nicht durch übertriebenes Zartgefühl us. Er fühlt sich durch Schillers ausfallende Kritik tief verletzt, und es bleibt icht aus, daß seine Verteidigung, wo er seine eigene Schreibart mit der chillerschen vergleicht, selbst aggressiv wird. Er trifft genau in die Mitte von chillers Anliegen, indem er *den populären philosophischen Vortrag* zum zenralen Diskussionsthema macht und eng an Schillers Bemerkungen über das Verhältnis von *Begriff* und *Bild* anknüpft. Seine sehr dezidierten und klaren Unterscheidungen verdienen es, genau überprüft zu werden. Während bei hm die Popularität im Gange der Gedanken selbst bestehe, setze Schiller die Popularität in seinen *unermeßlichen Vorrath von Bildern*, die er allenthalben *statt des abstrakten Begriffs* setze. Und noch genauer nimmt er auf Schillers Alternative von *Wechselwirkung* und *Abwechslung* Bezug, wenn er fortfährt: *Bei mir steht das Bild nicht an der Stelle des Begriffs, sondern vor oder nach*

[103] Jonas gibt das Überlieferte als 4 nebeneinanderstehende Entwürfe; Günter Schulz, N. A., Bd. 27, setzt aus diesen einen Text zusammen, der die Vorlage der Reinschrift gewesen sein soll, und teilt im kritischen Apparat die vorhergehenden Entwürfe mitsamt deren zahlreichen Lesarten mit. [104] N. A., Bd. 27, S. 201. [105] Ebda., S. 202f.

dem Begriffe, was gleich ist; ... Wo ich nicht irre, haben alle alte und neuere Schriftsteller, die in dem Ruhme des guten Vortrags stehen, es so gehalten, wie ich es zu halten strebe. Ihre Art aber ist völlig neu, und ich kenne unter den alten und neuern keinen, der darin mit Ihnen zu vergleichen wäre. Sie fesseln die Einbildungskraft, welche nur frei seyn kann, und wollen dieselbe zwingen, zu denken. Das kann sie nicht. Daher, glaube ich, entsteht die ermüdende Anstrengung, die mir Ihre philosophischen Schriften verursachen, und die sie Mehreren verursacht haben. Ich muß alles von Ihnen erst übersetzen, ehe ich es verstehe; und so geht es andern auch[106]. Nicht weniger als Schiller hat auch Fichte ein ganz bestimmtes Ideal populärer Beredsamkeit vor Augen, und es hat symptomatische Bedeutung, daß er, genau wie Schiller kurz vorher, das laute Lesen als Argument ins Treffen führt. *Der Anschein der Härte in meinem Periodenbau kommt größtentheils daher, daß die Leser nicht declamiren können. Hören Sie mich gewisse meiner Perioden lesen, und ich hoffe, sie sollen ihre Härte verlieren*[107].

Schiller mußte sich durch Fichtes Worte wohl tief getroffen fühlen, besonders durch die beiden lapidarischen Sätze: *Sie fesseln die Einbildungskraft, welche nur frei seyn kann, und wollen dieselbe zwingen, zu denken. Das kann sie nicht.* Denn diese Worte treffen genau den Kern von Schillers rhetorischem Anliegen – und stellen seine tiefste Überzeugung auf den Kopf. Natürlich kann die Einbildungskraft nicht denken, das wußte Schiller auch. Aber hatte er nicht gerade um der Freiheit willen der Einbildungskraft zu ihrem Recht verholfen, als ein Mittel zur Befreiung vom Zwange der Abstraktion und von den Fesseln des dogmatischen Vortrags? War Freiheit nicht überhaupt der gründende Begriff bei seiner Aufstellung eines Ideals der schönen Schreibart gewesen? Fichtes Worte mußten ihn wohl aufrütteln, mehr noch, als dieser ahnen konnte.

Polemik hat immer eine negative, aber manchmal auch eine wertpositive Seite. Die polemische Situation läßt das Allzumenschliche hervortreten, aber sie kann die Beteiligten auch zwingen, ihre Positionen genauer zu durchdenken und schärfer zu umreißen. So auch in unserm Falle. Von Schillers geplanter Antwort auf den soeben behandelten und auf einen zweiten verlorengegangenen Brief Fichtes haben sich nur fragmentarische Konzepte erhalten. Man kann diese nur mit gemischten Empfindungen lesen. Wir brauchen an Schillers redlichen Absichten nicht zu zweifeln, aber eben in dieser Redlichkeit verkrampft er sich, der Inhalt ist manchmal verstiegen, der Ton zerquält und von einer unliebenswürdigen Schroffheit. Auf das alles brauche ich nicht einzugehen. Der Affekt zeitigt indessen nicht bloß leidige Überspitzung, sondern auch posi-

[106] *J. G. Fichtes Briefwechsel*, hrsg. von Hans Schulz, 1. Bd., 1930², S. 473.

[107] Ebda., S. 473f.; vgl. in diesem Zusammenhang auch Friedrich Schlegels Urteil: *Der größte metaphysische Denker, der jetzt lebt, ist ein sehr populärer Schriftsteller Fichte ... Vergleiche die hinreißende Beredsamkeit dieses Mannes in den Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten mit Schillers stylisierten Deklamationsübungen...* (17. 8. 1795; zitiert in: N. A., Bd. 27, S. 239).

ve Zuspitzung der Gedanken. Und so findet Schiller jetzt Worte, die bei allem athos doch tiefer und genauer als frühere Äußerungen sein Streben von der itte her beleuchten. Stolz lehnt er es ab, daß seine Manier mit der eines andern rglichen werde, *am wenigsten mit der Manier eines lediglich nur didaktischen chriftstellers. Meine beständige Tendenz ist, neben der Untersuchung selbst, is Ensemble der Gemüthskräfte zu beschäftigen, und soviel möglich auf alle gleich zu wirken. Ich will also nicht bloß meine Gedanken dem andern deutlich achen, sondern ihm zugleich meine ganze Seele übergeben, und auf seine sinnchen Kräfte wie auf seine geistigen wirken*[108]. Auf Grund dieser menschlichen otalität – *Darstellung meiner ganzen Natur*[109] – wagt er es, seinen theoretihen Schriften überzeitliche Dauer zu versprechen. Eine bloß didaktische chrift veraltet schnell: *Hingegen ein Individuum welches sich in einem Buche bendig abgeworfen hat, ist und bleibt ewig das einzige in seiner Art und kann war verkannt aber nie ersetzt werden*[110].

Wahrscheinlich hat Schiller diesen Brief auf Goethes Anraten nicht zu Ende digiert und abgeschickt. Das Wesentliche, was er in Erwiderung von Fichtes ritik zu sagen hatte, hat er in abgeklärter Form dem Aufsatz einverleibt, der ld darauf in wenigen Wochen entstanden sein muß und der im 9. Stück r *Horen* unter dem Titel *Von den nothwendigen Grenzen des Schönen besonders n Vortrag philosophischer Wahrheiten* erschien[111]. In diesem Aufsatz hat er die edanken, die er im Laufe der letzten drei Jahre über den Stil philosophischer unstprosa entwickelt hatte, in systematischer Abrundung zu Ende geführt. anches knüpft in fast wörtlicher Wiederholung an die im vorigen behandeln Briefe an, erhält aber durch die jetzt erfolgende stärkere Systematisierung n schwereres Gewicht. Als Schlußstück dieser Gedankenreihen beansprucht er Aufsatz unsere volle Aufmerksamkeit.

Zweifellos kam es Schiller vor allem darauf an, sein eigenes Ideal einer philoophischen Kunstprosa fest zu begründen und zu verteidigen. Er beginnt aber icht gleich mit einer Apologie dieses Ideals, sondern stellt sich zuerst mit unerkennbarem taktischem Geschick gerade auf die entgegengesetzte Seite, dem er der streng wissenschaftlichen Schreibart alles Recht widerfahren äßt und warnend die Gefahren hervorhebt, die *der Mißbrauch des Schönen und ie Anmaßungen der Einbildungskraft* sowohl im Leben wie in der Wissenschaft edeuten[112]. Durch dieses Manöver sichert er sich ein um so größeres moraliches Recht, später, nachdem das Blatt sich gewendet hat, die Rechte des *chönen* und der *Einbildungskraft* zu verfechten.

Wir entsinnen uns, daß Schiller bisher im wesentlichen eine Zweiteilung etroffen hatte: auf der einen Seite der streng wissenschaftliche Vortrag,

[108] 3. 8. 1795; Jonas, Bd. 4, S. 221. [109] Ebda. [110] Ebda., S. 223.
[111] Schiller schickte den Anfang dieser Abhandlung am 3. 9. 1795 an Cotta. – Später hat er sie mit dem Aufsatz *Über die Gefahr ästhetischer Sitten* (erschienen im 11. Stück der *Horen*) unter dem Titel *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* vereinigt.
[112] Säkular-Ausg., Bd. 12, S. 121.

der sich bloß an den Verstand wendet, auf der anderen der populäre schöne Vortrag, der auch auf Empfindung und Einbildungskraft wirkt. Diese Zusammenkopplung des Schönen mit dem Populären konnte ihm auf die Dauer nicht genügen, weil sie dem Ästhetischen sachlich nicht gerecht wird und dessen Position auch über Gebühr schwächt. So ist es verständlich, daß Schiller jetzt, sachlich richtig und taktisch wirkungsvoll, über die frühere Zweiteilung hinaus zu einer Dreiteilung vorstößt. Zunächst unterscheidet er die wissenschaftliche Erkenntnis, die *eine strenge Überzeugung aus Prinzipien zu bewirken sucht*[113], von der populären, die sich der Einbildungskraft bedient. Wissenschaftlicher und populärer Vortrag sind in dieser Hinsicht einander entgegengesetzt, aber haben andererseits gemeinsam, daß sie beide *bloß didaktisch* sind. Der *Volksredner oder Volksschriftsteller* verwendet die Einbildungskraft nur *reproduktiv*[114], d. h., er bedient sich gegebener Vorstellungen und schafft sie nicht neu. Daher ist die Einbildungskraft auf dieser Stufe zwar willkürlich, aber nicht frei. Ihre Freiheit erlangt sie erst in der *schönen Schreibart*, die einen *Punkt der Vereinigung* zwischen den beiden vorigen herstellt[115]. Was Schiller hier über die *produktive* Einbildungskraft sagt, über ihren *organischen* Charakter, über ihre Verwirklichung durch Individualisierung des Begrifflichen und durch bildhaften Ausdruck, ist besonders feinsinnig und gehört zum Wertvollsten dieser Schrift: schöpfte er hier doch aus der Fülle seiner eigenen künstlerischen Erfahrung! Nicht weniger feinsinnig wird die These begründet, die den Angelpunkt der hier entwickelten Theorie ausmacht und den eigentlichen Fortschritt über die bisherigen Reflexionen hinaus bedeutet: die These, daß die schöne Diktion eine Vereinigung auf höherer Stufe der wissenschaftlichen und der schönen Diktion sei. Über bloße Willkür erhaben, untersteht die schöne Diktion der Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit. *Untersucht man die Zauberkraft der schönen Diktion, so wird man allemal finden, daß sie in einem solchen glücklichen Verhältnis zwischen äußerer Freiheit und innerer Notwendigkeit enthalten ist. ... Die Begriffe entwickeln sich nach dem Gesetz der Notwendigkeit, aber nach dem Gesetz der Freiheit gehen sie an der Einbildungskraft vorüber; der Gedanke bleibt derselbe, nur wechselt das Medium, das ihn darstellt. So erschafft sich der beredte Schriftsteller aus der Anarchie selbst die herrlichste Ordnung und errichtet auf einem immer wechselnden Grunde, auf dem Strome der Imagination, der immer fortfließt, ein festes Gebäude*[116].

In dieser Einheit von Verstand und Einbildungskraft, von Begriff und Bild, drückt sich die Totalität des Menschlichen aus, die Schiller als *Natur* bezeichnet. Ein Werk, das jenen Forderungen entspricht, tut nicht nur dem Verstande Genüge, sondern *spricht als reine Einheit zu dem harmonierenden Ganzen des Menschen, als Natur zur Natur*[117]. Nur der *gemeine Beurteiler*, der an jenem

[113] Ebda., S. 123. [114] Ebda., S. 126. [115] Ebda., S. 127.
[116] Ebda., S. 129. [117] Ebda., S. 133.

rmonierenden Ganzen nicht teilhat, wird geneigt sein, das Werk in sein ein-tiges Verstandesidiom zu *übersetzen*[118]. Aber durch solche Übersetzung de-turiert er es.

Schärfer und klarer konnte Schiller nicht zum Ausdruck bringen, was der ern seines Anliegens war: der ganzheitliche und dadurch autonome harakter der ästhetisch-philosophischen Kunstprosa. Es muß deutlich ge-orden sein, daß diese Erkenntnis ihm nicht einfach in den Schoß gefallen ist, ndern daß er sich mühsam zu ihr hat durchringen müssen. Dabei bedeutete es ne gewisse Hilfe, daß er auf die altüberlieferte Disziplin der Rhetorik Bezug hmen konnte. In den Briefen wird diese Bezugnahme freilich nur gelegent-h in markanten Zügen sichtbar. Es ist aber auffällig, daß sie in dem *Horen*-ufsatz, in welchem die gewonnenen Einsichten konvergieren und systematisch nsolidiert werden, viel intensiver geworden ist und viel deutlicher zu Tage itt. Das zeigt sich schon im Terminologischen, in dem Anschluß an das ngige rhetorische Vokabular. Es ist nicht bloß von der *Schreibart* die Rede, ndern die Vokabeln der Beredsamkeit *Diktion*, *Rede*, *Vortrag* treten ihr kon-rrierend und mehr oder weniger synonymisch zur Seite. Immer wieder wird r Gegensatz von *Lehrer* und *Redner* betont, wobei dem letzteren sowohl die *pulare* wie die *schöne Diktion* zufällt. Dem *Lehrstuhl* werden die *Rednerbühne* d die *Kanzel* gegenübergestellt. Es wird vom *Volksredner oder Volksschrift-ller* gesprochen, wo offenbar an keine mündliche Rede, sondern nur an pulares Schrifttum gedacht wird. Und der Träger der *schönen Diktion* heißt r *schöne* oder der *beredte Schriftsteller*. Es ist ganz offenbar, daß all diesen okabeln aus der „Rede"-Wortsippe hier keine wörtliche und reale, sondern etaphorische und ideologische Bedeutung zukommt. Realiter ist nach wie vor, m Wortgebrauch der Zeit entsprechend, nicht oder kaum die mündliche, ndern die schriftliche Beredsamkeit gemeint. Aber dann auch tatsächlich e schriftliche Beredsamkeit! Was Schiller hier bietet, ist ausdrücklich ne Summa seiner philosophischen Rhetorik. Und die Synopsis mit seinen ben behandelten brieflichen Zeugnissen macht vollends klar, daß diese mma, engstens auf seine eigene philosophisch-schriftstellerische Tätigkeit zogen, eine zentrale Kundgebung seines künstlerischen Selbstverständnisses . Im Lichte dieses *Horen*-Aufsatzes erscheinen Schillers philosophisch-sthetische Schriften in adäquater Beleuchtung, nämlich sub specie rhetori-e[119]. Es ist kaum nötig zu sagen, daß diese Schillersche Rhetorik an Tiefe

[118] Ebda., S. 134.

[119] Eine stilanalytische Interpretation von Schillers ästhetischen Schriften unter diesem Gesichtspunkt ist längst fällig und scheint mir zu den dringlicheren Aufgaben der Schillerforschung zu gehören. Jedem Einsichtigen wird es klar sein, daß eine solche Untersuchung auch wichtige Konsequenzen für die eigentlich philosophische Interpretation und Würdigung jener Schriften zeitigen würde. Meine Ausführungen wollen nicht mehr als bescheidene Prolegomena zu einer solchen Untersuchung sein. (Hiermit sei nicht gesagt, daß ich das Thema für mich selbst mit Beschlag belegen möchte.) Ein noch weiteres Feld wird sich der Forschung eröffnen, wenn sie sich aufmacht, mit angemessenem Rüstzeug auch Schillers Dichtung auf ihre rhetorischen

und Reichtum die zeitgenössischen Kompendien der Beredsamkeit weit hinter sich läßt. Innere Verwandtschaft mit ihnen hat Schiller wohl kaum gefühlt; in seinem Bewußtsein wird das Element der Erneuerung die Bindung ans Überkommene weit überwogen haben. Aber gerade durch das Wesentlichste seiner Neuerung hat er würdigen Anteil an uralter Tradition. Das Postulat der Universalität, am mächtigsten von Cicero vertreten, noch kräftig nachwirkend in Quintilians Lehrbuch, war ein Lebensnerv der antiken Rhetorik gewesen. Dort war der Totalitätsanspruch noch vorwiegend extensiv auf die universale Bildung des Rhetors gerichtet. Bei Schiller schlägt dieser Anspruch gleichsam nach innen: er bezieht sich nunmehr auf die innere Totalität von Geist und Seele, von Denken und Fühlen, und schließt sich produktiv der ganzheitlichen Lehre vom Menschen an, die Hamann und Herder in Deutschland inauguriert hatten. Durch diesen Totalitätsanspruch stehen Schillers rhetorische Überzeugung und Betätigung in einem engen und immanent notwendigen Entsprechungsverhältnis zum inhaltlichen Kern seiner philosophischen Hauptschriften, namentlich der *Ästhetischen Erziehung*. Nicht bloß für deren Inhalt, sondern auch für deren intendierte Darstellungsform haben die Worte Rousseaus, die Schiller dieser Schrift beim Abdruck in den *Horen* als Motto beigab, volle Gültigkeit: *Si c'est la raison qui fait l'homme, c'est le sentiment, qui le conduit.* Diese Worte sind die bündigste Zusammenfassung von Schillers philosophischer Rhetorik.

Elemente und eventuell sogar auf ihre rhetorische Beschaffenheit hin zu untersuchen. Es müßte sich dabei zeigen, mit welchem Recht Adam Müller Schiller *den größten Redner der deutschen Nation* nennen konnte, *der die dichterische Form nur wählte, weil er gehört werden wollte, und weil die Poesie eine Art von Publikum in Deutschland hatte, die Beredsamkeit aber keines.* (*Adam Müller, Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*, hrsg. von Artur Salz, München 1920, S. 10.)

Zum Problem der ästhetischen Versöhnung

Schiller und Hegel*

von

Günter Rohrmoser (Münster i. W.)

Es ist das Verdienst der marxistischen Schillerinterpretation, mit einer einttig an Kant orientierten Deutung der Schillerschen Ästhetik gebrochen und ne Philosophie in die Bewegung hineingestellt zu haben, die von Kant zu egel führte und die wir im allgemeinen als den Weg vom subjektiven zum jektiven Idealismus verstehen. Der junge Georg Lukács hatte schon in nem Jugendwerk *Geschichte und Klassenbewußtsein* den systemtheoretischen d geschichtsphilosophischen Ort bestimmt, der der Schillerschen Kunstilosophie im Zusammenhang des Idealismus und seiner geschichtlich genechen Problematik zukommt. „Wenn Schiller nun das ästhetische Prinzip eit über die Ästhetik hinausspannt und in ihm den Schlüssel zur Lösung der rage nach dem Sinn des gesellschaftlichen Daseins des Menschen sucht, so mmt dabei die Grundfrage der klassischen Philosophie klar zum Vorschein"[1]. e Grundfrage der klassischen Philosophie aber ist die nach dem Prinzip, „wie r gesellschaftlich vernichtete, zerstückelte, zwischen Teilsystemen verteilte ensch gedanklich wiederhergestellt werden soll"[2]. Hier ist das Problem präzis s ein allgemeines, geschichtlich wie philosophisch herausgearbeitet, das in r Tat zum bewegenden Antrieb aller ästhetischen Bemühungen Schillers, eoretisch wie praktisch, wurde. Auch der rein subjektive Charakter der thetischen Versöhnung, die Schiller postulierte, wird von Lukács klar ernnt als eine Folge des unüberwundenen Rationalismus im dogmatischen enken der Aufklärung des 18. Jahrhunderts. „Subjektiv ist die Schranke, inm das Prinzip, das so entdeckt wurde, zusammen mit seinem Bewußtwerden e engen Grenzen seiner Gültigkeit enthüllt. Wenn der Mensch nur ‚wo er ielt' ganz Mensch ist, so können zwar von hier aus sämtliche Inhalte des Lens erfaßt und in dieser – in der ästhetischen Form, so weit sie auch gefaßt erden mag – der ertötenden Wirkung des verdinglichenden Mechanismus trissen werden. Sie werden aber doch nur, insofern sie ästhetisch werden, eser Ertötung entrissen"[3].

Mit dieser Charakterisierung der Position Schillers durch den jungen Lukács t in dreifacher Weise die Voraussetzung unserer Untersuchung umrissen:

* Herrn Prof. Dr. Joachim Ritter, Münster, und seiner für mich wegweisenden Hegelforschung bin ich zu großem Dank verpflichtet; siehe Joachim Ritter, *Hegel und die französische Revolution*, Köln u. Opladen 1957.

[1] Georg Lukács, *Geschichte u. Klassenbewußtsein*, Berlin 1923, S. 153.

[2] Ebda., S. 153. [3] Ebda., S. 154.

1. Das Schillersche Postulat der ästhetischen Versöhnung der in Empfindung und Denken, Trieb und Gesetz, Stoff und Form gespaltenen Natur des Menschen ist nur im Zusammenhang des mit dem Aufkommen der bürgerlichen Gesellschaft gestellten Problems der Entfremdung und Verdinglichung zu verstehen.

2. Schiller befindet sich mit seiner ästhetischen Frage im Umkreis der durch die kritische Philosophie Kants formulierten Voraussetzungen der theoretischen Bewältigung des durch die moderne Kultur erzeugten Antagonismus.

3. Die Problematik der ästhetischen Form der Schillerschen Lösung hängt mit dem subjektiven Charakter seiner Theorie zusammen und macht daher einen Fortgang über sie hinaus innerlich notwendig.

Die von Lukács vorgenommene Einordnung der Schillerschen Ästhetik in den Gesamtverlauf idealistischen Denkens wird durch die Hegelsche Philosophie bestätigt, welche das Problem abschließt und zusammenfaßt. Hegel spricht in seiner philosophischen Ästhetik Schiller das Verdienst zu, *die kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen.* Er fährt dann erläuternd fort: *Diese Einheit nun des Allgemeinen und Besonderen, der Freiheit und Notwendigkeit, der Geistigkeit und des Natürlichen, welche Schiller als Prinzip und Wesen der Kunst wissenschaftlich erfaßte und durch Kunst und ästhetische Bildung ins wirkliche Leben zu rufen unablässig bemüht war, ist sodann als Idee selbst zum Prinzip der Erkenntnis und des Daseins gemacht und die Idee als das allein Wahrhafte und Wirkliche erkannt worden*[4].

Auch hier sind wieder drei Momente wichtig.

1. Schiller habe die Kantische Abstraktion und Subjektivität des Denkens überwunden.

2. Er habe den Versuch gemacht, die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und schließlich

3. das, was Schiller als das Wesen und Prinzip der Kunst wissenschaftlich bestimmt habe, sei als Idee selbst von der Philosophie zum Prinzip der Erkenntnis und des Daseins gemacht worden.

In diesen Ausführungen Hegels wird Schiller in eine solche Nähe zu seinem eigenen Philosophieren gerückt, daß man die Hegelsche Philosophie als die denkende Entfaltung und Durchführung dessen begreifen kann, was dem Prinzip und der Sache nach bei Schiller, wenn auch eingehüllt in eine auf die Kunst und das Ästhetische sich beschränkende Betrachtung, bereits vorhanden und ausgesprochen ist. Und doch scheint der von Hegel behauptete Zusammenhang nicht so einsichtig zutage zu liegen, daß es genügen könnte, die Autorität seine

[4] *Hegel, Ästhetik*, Berlin 1955, S. 101–102.

ugnisses zu zitieren. Die Schillerforschung ist weitgehend achtlos an ihm rüber gegangen und hat beharrlich, wenn auch mit unbefriedigenden Resul-ten, an der Auslegung der Schillerschen Ästhetik von Kant her festgehalten. er Ansatz für eine auf Hegel verweisende Interpretation Schillers kann auch cht gefunden werden, wenn man sich vorwiegend im Felde begrifflicher Dis-ktionen und Subtilitäten aufhält und vom geschichtlichen Problem absieht, f das es Schiller doch entscheidend ankam. Es ging letztlich Schiller nicht n eine abstrakte Definition des Schönen und der Kunst überhaupt, sondern n die Beantwortung und Lösung einer in der Wirklichkeit aufgebrochenen roblematik, die in ihrer sachlichen Struktur den Versuch seiner Lösung über-uert hat und uns heute mit einer verschärften Aktualität betrifft. Was Schil-r in der Terminologie des Aufklärungsdenkens seiner Zeit als die doppelte Be-mmtheit des Menschen durch Trieb und Bedürfnis auf der einen und durch tonome Vernunft und sittliche Freiheit auf der andern Seite umschrieben d als den unaufhebbaren Antagonismus von Freiheit und Notwendigkeit, bjektivität und Wirklichkeit in seiner Theorie des Scheins und des Spiels an-kannt hat, ist die mit dem Aufkommen der bürgerlichen Gesellschaft und dem reignis der französischen Revolution in der Geschichte eingetretene Spaltung s Menschen mit sich selbst. Der Zwang, dem der Mensch als ein Naturwesen der Gesellschaft unterworfen wird, sofern er der Notwendigkeit der Bedürf-sbefriedigung unterliegt, und die Forderung der Freiheit, die der Mensch er-bt, sofern er er selbst sein will, stehen sich unvermittelt und unversöhnt ein-der gegenüber. Schiller eignete sich die Voraussetzung des aufgeklärten ationalismus des 18. Jahrhunderts so selbstverständlich an, daß er die histo-sche Existenz des Menschen in der bürgerlich ökonomischen Gesellschaft mit inem natürlichen Wesen identifiziert hat. Die Deutung der Natur als Feld ynamischer Kräfte und als unaufhebbare, versklavende Notwendigkeit ist, eschichtlich genetisch gesehen, nichts anderes als eine Hypostase, eine Ver-nglichung ins Ontologische, was in der Wirklichkeit als die Realität der mo-ernen Gesellschaft erscheint. Die Größe der Schillerschen Position ist, daß er eser Notwendigkeit, die er theoretisch als den strengen Nexus kausaler Ver-üpfung bestimmte, die sittlich autonome Vernunftnatur des Menschen ent-genstellte. Die mögliche Versöhnung und Vermittlung des in und durch die irklichkeit Getrennten war von Anfang an Schillers Problem. Daß eine Ver-öhnung möglich sein müsse, schien ihm ein mit der Totalität der menschlichen atur notwendig gesetztes Postulat zu sein. Kunst wird bei Schiller unter den edingungen der entfremdeten Wirklichkeit zum Träger dieses Postulats und chließlich zum Vollzug der Versöhnung selbst. Die Spannung im Verhältnis ur Wirklichkeit bleibt auf dem Boden des Schillerschen Ansatzes unlösbar. Die Totalität des Menschseins ist für ihn ästhetisch nur zu retten, indem sie sthetisiert wird. Die Überwindung der Negativität der gesellschaftlichen Be-ürfnisnatur und ihres abstrakten Systems der Vermittlungen ist nur fiktiv, nur

imaginativ möglich. Das Grauen der Zerstörung und der Anarchie des Sittlichen wird gemildert und ins Erträgliche gewandt, indem das Schöne den bestürzten Blick davon abzieht.

Was ist das Leben der Menschen, wenn ihr ihm nehmet, was die Kunst ihm gegeben hat? Ein ewig aufgedeckter Anblick der Zerstörung. Ich finde diesen Gedanken sogar tief, denn wenn man aus unserem Leben herausnimmt, was der Schönheit dient, so bleibt nur das Bedürfniss; und was ist das Bedürfniss anders, als eine Verwahrung vor dem immer drohenden Untergang? (Schiller an Körner, 22. 1. 1789)[5]. Erst auf diesem Hintergrund ist es möglich, präzis zu bestimmen, welche Hoffnung Schillers durch den Gang der französischen Revolution widerlegt wurde, welchen Grund die ungeheure Ernüchterung und Enttäuschung hatte, die Schiller durch sie erlitt. *Wäre das Faktum wahr – wäre der außerordentliche Fall wirklich eingetreten, daß die politische Gesetzgebung der Vernunft übertragen, der Mensch als Selbstzweck respektiert und behandelt, das Gesetz auf den Thron erhoben, und wahre Freiheit zur Grundlage des Staatsgebäudes gemacht worden, so wollte ich auf ewig von den Musen Abschied nehmen, und dem herrlichsten aller Kunstwerke, der Monarchie der Vernunft, alle meine Tätigkeit widmen. Aber dieses Faktum ist es eben, was ich zu bezweifeln wage. Ja, ich bin so weit entfernt, an den Anfang einer Regeneration des Politischen zu glauben, daß mir die Ereignisse der Zeit vielmehr alle Hoffnungen dazu auf Jahrhunderte benehmen,* schreibt Schiller in einem Brief an den Herzog von Augustenburg vom 13. 7. 1793[6]. Mit dem Glauben an die Realisierbarkeit des Vernunftstaates wird der an den abstrakten, von Kant übernommenen Begriff der Vernunft auf das tiefste erschüttert. Er wird von Schiller als das erkannt, was er immer schon war, eine Gestalt und Fixierung der objektiven Entfremdung im Subjekt. Die geschichtliche Erfahrung der Revolution hat Schiller, wie Hegel es formulierte, über die Abstraktheit und Subjektivität des Kantischen Denkens hinausgeführt. Aus den Fesseln des Staates der dynamischen Kräfte entlassen, sank die Gesellschaft in das Elementarreich hinab, anstatt sich zu einer organischen Gestaltung zu erheben. Nach dem Versagen des Staates und der Philosophie war für Schiller nun die Kunst berufen, die fehlende *Totalität des Charakters* hervorzubringen und, indem sie die Versöhnung im Subjekt leistete, sie in der Wirklichkeit der Gesellschaft zu ermöglichen. Die moralische Verderbnis ist nur die Erscheinungsform eines Übels, das selbst nicht moralischer Natur ist. Das die Zeit im ganzen bestimmende Problem der Entfremdung von physischer Wirklichkeit des Naturstaates und der Ohnmacht des bloß postulierten Vernunftstaates ist gerade das Unversöhnte und Unvermittelte des Übergangs vom einen zum andern. Um das Problem in der Erfahrung zu lösen, muß man den Weg durch *das Ästhetische* nehmen, *weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert.* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 2. Brief.)

[5] *Schillers Briefe.* Hrsg. u. mit Anm. versehen von Fritz Jonas, Stuttgart 1892, Bd. 2, S. 210.
[6] Ebda., Bd. 3, S. 332.

Nur die Schönheit der Kunst ist befreit von der Notdurft des Bedürfnisses, e vom Zwang der Gesetze. Da aber die Natur als die die Gesellschaft bestim- ende Notwendigkeit unverändert mit der Wirklichkeit im ganzen identisch eibt, muß das Schöne zum Ideal werden und die Verwirklichung der Vermitt- ng auf das Subjekt beschränkt bleiben. Versöhnt wird das Subjekt in sich lbst, aber nicht die Not und Bedürfnisnatur der Gesellschaft außerhalb seiner, bleibt von der Versöhnung unberührt. Sie wird vielmehr als die einzige ealität anerkannt, was in dem ästhetischen Charakter der Versöhnung zum sdruck kommt. Nur aus dem Bündnis des Möglichen mit dem Notwendigen rd das Ideal erzeugt[7]. Die Form, die den Stoff vertilgt, *rinnt aus dem reinen her seiner* [des Künstlers, Zus. d. Verf.] *dämonischen Natur, unangesteckt von r Verderbnis der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln h wälzen*[8].

Die Subjektivität ist also sich selbst Ursprung und Grund der Versöhnung. e ästhetische Existenz ist als das Hervortreten der Mitte der menschlichen atur bedingt und ermöglicht durch die Extreme, die nur in ihr zum reinen stausch wechselseitiger Bestimmung zusammenwirken, und nur so lange der thetische Zustand dauert – wohl nur als verschwindender Augenblick ge- gt die Überwindung der Zeit in der Zeit –, wird die Form Welt und die Welt rm. Das ästhetische Spiel als Vollzug gelungener und erreichter Freiheit ist ar eine Darstellung versöhnter Natur, ist aber nur möglich als Schein, der e unversöhnte und unversöhnbare Wirklichkeit außer sich hat. Zwar ver- ttelt die ästhetische Kultur zwischen Freiheit und Notwendigkeit, Stoff und rm, Bedürfnis und Autonomie, Welt und Person, Sein und Werden, aber nur der Form der Vermögen und Zustände der Subjektivität in sich, als freies estimmtsein und als anschaubar gewordene Unendlichkeit. Die Unendlich- it der in ihrer Totalität ästhetisch wiederhergestellten konkreten Vernunft- tur des Menschen ist aber im Verhältnis zur Wirklichkeit nur die einer un- dlichen, potentiellen Bestimmbarkeit. *Durch die ästhetische Kutlur bleibt also r persönliche Wert eines Menschen oder seiner Würde, insofern diese nur von m selbst abhängen kann, noch völlig unbestimmt, und es ist weiter nichts erreicht, daß es ihm nunmehr von Natur wegen möglich gemacht ist, aus sich selbst zu chen, was er will – daß ihm die Freiheit, zu sein, was er sein soll, vollkommen rückgegeben ist*[9]. Die Einheit des Allgemeinen und Besonderen, der Freiheit nd Notwendigkeit, der Geistigkeit und des Natürlichen, die Idee im Hegel- hen Sinne, ist bei Schiller zwar richtig bestimmt und tritt bei ihm erstmalig s solche wieder hervor, aber nur potentiell, als ästhetische, durch die Ein- ldungskraft des Künstlers erzeugte und in ihrer Wirklichkeit auf die Ver- hnung des Subjekts beschränkte Idee.

[7] *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Schillers Sämtliche Werke.* Säkular-Ausg. in 16 Bden., hrsg. von Eduard v. d. Hellen, Stuttgart u. Berlin 1904, Bd. 12, S. 31.
[8] Ebda., S. 30. [9] Ebda., S. 80.

Das Heroische, das dem Schillerschen Denken innewohnt und seine ästhetische Erlösung von der Subjektivität des romantischen Künstlers unterscheidet, ist die Kraft, mit der er seine Konstruktion der Wirklichkeit aussetzt und ihr gegenüber durchhält. *Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reich des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem Zwang sowohl im Physischen wie Moralischen entbindet*[10]. Das Scheinhafte und Spielerische der ästhetischen Versöhnung trägt der unaufgehobenen und unvermindert andauernden Entfremdung in der gesellschaftlichen Realität Rechnung und rechtfertigt sie zugleich, indem die Möglichkeit einer Versöhnung ästhetisch auf das Subjekt beschränkt bleibt.

Benno von Wiese hat in seiner Schillerbiographie[11] den Akzent mit Nachdruck darauf gelegt, daß Schiller seine Philosophie des Ästhetischen als Vorbereitung und Ermöglichung der realen Freiheit auch im Politischen verstanden und ihr die Lösung des Problems zugetraut habe, das im Scheitern der Revolution ihm als ein gesellschaftlich und politisch unlösbares zum Bewußtsein gekommen sei. Von Wiese stimmt mit der marxistischen Schillerinterpretation überein, wie sie von Georg Lukács in seinen neueren Beiträgen vorgelegt wurde[12], nur daß er die Vorzeichen umkehrt. Lukács sieht gerade in dem Versuch Schillers, den Inhalt der Revolution ohne Revolution auf ästhetischem Wege zu verwirklichen, den Grund für alle Inkonsequenzen und Widersprüche, denen er zum Opfer fiel. Die Abspaltung des ästhetischen Subjekts vom real ökonomischen Bedingungszusammenhang macht die Schillersche Lösung illusionär und für einen Marxisten unannehmbar. Von Wiese macht zu Recht darauf aufmerksam, daß in dieser Interpretation die tiefe Verwandlung des Begriffs der Vernunft übersehen wird, die Schiller in der Form des Ästhetischen vollzogen hatte und die es unmöglich macht, ihn der Partei der Revolutionsanhänger zuzurechnen. In der Tat ist die Absage Schillers nicht nur an die französische Revolution, sondern an jeden revolutionären Versuch, die Entfremdung auf ihrem eigenen Boden aufzuheben, radikal und mit seiner eigenen Position unvereinbar. Auf der andern Seite muß auch gesagt werden, daß Schiller durch die ästhetische, nur subjektive Realität der Versöhnung die Entfremdung verschärft, weil in ihrem Prinzip bestätigt und anerkannt hat. Die falsche Identifizierung der abstrakten Natur der Gesellschaft mit der Wirklichkeit im ganzen machte es ihm unmöglich, den Schein objektiver Verblendung zu durchschauen, und zwang ihn, die Ohnmacht der objektiven Vernunft endgültig zu machen. Das Eingeständnis des bloß ästhetischen Charakters seiner Versöhnung ist ein nicht zu übersehendes Zeichen dafür, daß die bestehender

[10] Ebda., S. 107. [11] Benno von Wiese, *Schiller*, Stuttgart 1959.
[12] Georg Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1954.

ranken in der Wirklichkeit unangetastet bleiben. Die Grenze Schillers fällt diesem Punkte mit der des undialektischen Denkens der Aufklärung zunmen.

Es gehört zu den wenig geklärten Ereignissen unserer geistigen Überlieferung, Schiller gerade in den Grenzen seiner ästhetischen Philosophie entscheind dazu beigetragen hat, daß die für ihn unüberwindbaren Schranken überritten werden konnten. In der *Jenenser Realphilosophie* Hegels findet sich e Aussage über das Wesen der Kunst, die das Zentrum der Schillerschen istenz mit ungewöhnlicher Klarheit ausspricht: *Die Kunst erzeugt die Welt geistige und für die Anschauung. Sie ist der indische Bacchus, der nicht der re, sich wissende Geist ist, sondern der begeisterte Geist, der sich in Empfindung d Bild einhüllende, worunter das Furchtbare verborgen ist. Sein Element ist die schauung, aber sie ist die Unmittelbarkeit, welche nicht vermittelt ist*[13]. Diese ssage Hegels bezeichnet den gleichen Sachverhalt, den Schiller in seinem en zitierten Brief an Körner so umschrieben hat, daß, wenn man den Anteil Schönen aus unserm Leben wegnähme, nur das Bedürfnis übrig bliebe, *ein ig aufgedeckter Anblick der Zerstörung.* Das Furchtbare, vor dessen Anblick Kunst uns mildtätig bewahrt, ist die moderne Gesellschaft, die sich als das tem der natürlichen Bedürfnisse und ihrer Befriedigung konstituiert hat, ein *geistiges Tierreich*, wie eine Hegelsche Definition lautet, und der Schiller n Reich des Scheins und des Spiels entgegenbaute. Die Hegelsche Formurung nimmt innerhalb seiner Entwicklung eine Stelle des Übergangs ein. Er findet sich auf dem Wege der Verwandlung des „Ideals des Jünglingsalters" ein System der Reflexion und des Begriffs.

In den theologischen Jugendschriften hat Hegel der Position Schillers außerordentlich nahe gestanden, als auch er glaubte, dem Subjekt die Leistung zuuen zu können, Träger der Versöhnung, der Wiederherstellung des seiner urrünglichen Einheit entfremdeten Lebens sein zu können. Der Genius der entenen Welt der griechischen Polis, ihrer schönen und heiteren Sittlichkeit, weckte auch in ihm *ein schmerzliches Sehnen nach dem Original.* Er verklärte d stilisierte ihn zum Bild eines schönen Jünglings, *den wir auch in seinem ichtsinn lieben, mit dem ganzen Gefolge der Grazien, mit ihnen der balsamische tem der Natur, die Seele, die von ihnen eingehaucht, er aus jeder Blume sog, er t von der Erde entflohen*[14]. Inspiriert von dem Schillerschen Gedicht *Die Götter riechenlands* richtete er seinen Haß gegen den Gott des Alten Testaments, in elchem er, wie Schiller, den Geist naturfeindlicher Unterdrückung wiederzukennen glaubte, der als Verstand das aufgeklärte Denken seines Jahrhunderts herrschte. Auf diesem Hintergrund nahm Jesus für Hegel die Züge der Schilrschen Existenz an, als es Jesus um die Wiederherstellung des Geistes der iebe und Schönheit in einem rohen und vom Ursprung der Einheit und der

Hegel, Jenenser Realphilosophie II, hrsg. von Joh. Hoffmeister, Leipzig 1931, S. 65.
Hegels theologische Jugendschriften, hrsg. von Hermann Nohl, Tübingen 1907, S. 29.

Totalität des Lebens abgefallenen Geschlechte ging. *Der völligen Knechtscha unter dem Gesetze eines fremden Herrn, setzte Jesus nicht eine teilweise Knech schaft unter einem eigenen Gesetze, den Selbstzwang der Kantischen Tugend en gegen, sondern Tugenden ohne Herrschaft und ohne Unterwerfung, Modifikatione der Liebe*[15].

Die Schillersche Klage, daß Kant wie ein zweiter Drako nur für die Knecht des Hauses gesorgt habe, und seine Frage, womit die Kinder des Hauses ein so unzärtliche Behandlung durch den Vater verdient hätten, enthüllt in Hegel Jesusbild, wenn auch nicht ohne Verzeichnung, seine christlich motivierte Her kunft. Die Annäherung Hegels an Schiller ist in seinem Begriff des Gesetzes be sonders deutlich, da er, wie Schiller, das Gesetz nur als Indiz für Positivität also einer eingetretenen Entfremdung, zu begreifen vermag und die Versöhnun vom Subjekt erwartet. Dieses sollte den aus der Welt entflohenen Geist de Liebe als die in der Einheit und Verbindung des Lebens bewahrte und aufge hobene Mannigfaltigkeit der Empfindung durch die Entfremdung hindurch retten. *Die Existenz des Jesus war also Trennung von der Welt, und Flucht vo ihr in den Himmel; Wiederherstellung des leerausgehenden Lebens in der Ideali tät*[16]. Präziser kann man die das Ganze des Schillerschen Werkes und seine Existenz durchwaltende Intention nicht bestimmen als durch den Versuch *das leerausgehende Leben in der Idealität wiederherzustellen.* Daß es Hegel mög lich war, sich die Mitte des Schillerschen Denkens so selbstverständlich au dieser Stufe seiner Entwicklung zu eigen zu machen, hat seinen Grund in de ihm mit Schiller gemeinsamen Herkunft aus der theologischen Tradition de alten Württemberg. Oetingers Erbe ist bei Hegel in der für die Jugendschrifte zentralen Kategorie des Lebens noch unmittelbarer erhalten, weil durch kein nachhaltige Beeinflussung durch Kant verschüttet.

Oetinger hatte das Leben als die Harmonie und Totalität der im Menschen lebendigen Kräfte und Anlagen verstanden, deren Verwirklichung ihm durch die Schöpfung aufgetragen war. Erst die Sünde hat in das wohlgeordnete To tum den Bruch hineingetragen und das Gesetz als die Verselbständigung de Teile gegenüber dem Ganzen hervorgebracht. Erlösung mußte unter diese Voraussetzung mit der Befreiung vom Gesetz zusammenfallen. Erst mit de totalen Aufhebung der Entfremdung konnte die Wiederbringung des Schöp fungsursprungs, die Erfüllung des teleologischen Planes Gottes erreicht sein Die Schillersche Definition der Schönheit als unserer zweiten Schöpfung, di uns, wenn schon nicht unsere unendliche Bestimmtheit, so doch eine unend liche Bestimmbarkeit wiederschenkt, ist nur von der Theologie Oetingers au verständlich. Doch die Hegelsche Formulierung besteht unerbittlich auf de Schranke, die solcher Schöpfung und damit der ästhetischen Versöhnung an haftet: die Wiederherstellung in der Idealität bedeutet gerade nicht die de Lebens selbst.

[15] Ebda., S. 293. [16] Ebda., S. 329.

Das Begreifen der Grenze ist im Hegelschen Sinne des Begriffes ihre Über-
ndung. Wer sie als Grenze begreift, ist bereits darüber hinaus. Die Abhand-
ig Hegels, der wir unsere Zitate entnommen haben, trägt den Titel *Der Geist*
s Christentums und sein Schicksal. Was für eine Funktion hat in diesem Zu-
mmenhang der Schicksalsbegriff? Wir müssen uns daran erinnern, daß die
hillersche Idee der Versöhnung als die Erneuerung der konkreten Vernunft
der Gestalt und auf dem Boden der Subjektivität die Resignation vor der
nmacht der Vernunft in der Wirklichkeit und einer blinden, mit nötigendem
vang ausgestatteten Notwendigkeit einschloß. Für die Interpretation Schil-
s war es ein häufig diskutiertes Problem, wie die beiden, in Schiller gleich
rksamen Komponenten zu vereinbaren seien: seine Tendenz auf Einheit und
talität, in der aller Widerspruch nur ein verschwindendes und vorübergе-
ndes Moment ist, und seine immer wieder vollzogene Anerkennung einer un-
erwindbaren Dissonanz und Entzweiung. Je mehr die Interpretation geneigt
r, die heterogene Struktur der Elemente in Schillers Denken zu betonen,
sto mehr war sie gezwungen, auf ein einheitliches Bild zu verzichten. Sie
ußte entweder ein Moment auf Kosten des andern hervorheben oder gar das
oblem künstlich mit Hilfe anthropologisch psychologisierender Theorien
d dem Aufstellen einer in solchen Fällen nie versagenden Entwicklungs-
pothese zum Verschwinden bringen. Man muß aber das Zusammenbestehen,
d zwar das sich widersprechende Zusammenbestehen beider Strukturen an-
kennen. Es ist die Einsicht Hegels, daß die Wirklichkeit einer blinden Not-
ndigkeit überantwortet werden muß, wenn der konkrete Inhalt der Vernunft
s Subjektivität gesetzt und die Versöhnung als eine bloß ästhetische behaup-
t wird. Schiller hat der Allgegenwärtigkeit des Schicksals Rechnung getragen,
lem er neben die Anmut die Würde, neben das Schöne das Erhabene stellte.
s unaufgelöste Problem der Vermittlung des einen mit dem andern ist nicht
r ein Zeichen mangelnder Dialektik im Schillerschen Begriff, sondern ver-
leiert auch die Erlösungsbedürftigkeit des ästhetisch versöhnten Subjekts.
e Weigerung, des eigenen Mangels geständig zu sein, ist in dem Anspruch be-
ründet, sich mit Hilfe der Kunst selbst erlösen und von der Endlichkeit das
il erwarten zu können. Indem das Subjekt sich und den eigenen Anteil an
r Vernunft aus der Wirklichkeit herausnimmt, gibt es dem Vollzug des Ver-
ngnisses Freiheit und Macht, sich gegen es zu kehren. Die Fremdheit des
hicksals ist ein Produkt der selbstvollzogenen Entfremdung, und der er-
sende Schein der Schönheit wird zum dichten Schleier, hinter welchem die ob-
ktive Weltvernunft als tückisches Schicksal unerkennbar mit dem ästheti-
hen Subjekt grausam spielt. *Im Schicksal aber erkennt der Mensch sein eigenes*
eben, und sein Flehen zu demselben ist nicht das Flehen zu einem Herrn, sondern
n Wiederkehren und Nahen zu sich selbst[17]. Das Subjekt, das sich dem Schick-
l versagt und dem realen Ganzen sein Recht bestreitet, vereinbart *mit der*

[17] *Hegels theologische Jugendschriften*, aaO., S. 282.

höchsten Schuldlosigkeit die höchste Schuld und *mit der Erhabenheit über alles Schicksal das höchste, unglücklichste Schicksal*[18].

Hegel entlarvte die Unschuld der schönen Seele als Schuld, weil sie vom Gang der unerlösten Welt sich abscheidet und versöhnt für sich sein will. Im Zugriff des Verhängnisses wird ihr, nach Hegel zu recht, das Schicksal zuteil, das sie sich selbst bereitete und dem sie verblendet meinte entrinnen zu können. Frevelnd nahm sie sich ihren Teil, den sie doch erst dem Ganzen schuldete, das sie undankbar schmähte. Das ästhetisch versöhnte Subjekt hat in der Sicht Hegels mit dem Verbrecher gemeinsam, daß es wie dieser sich schuldig vom Ganzen trennt und einen Anspruch – und sei es der heiligste – durch sich selbst behaupten will. Vor dem unerbittlichen Gericht des Ganzen wird der reine Wille so schuldig wie der verbrecherische. Was den Verbrecher als Strafe ereilt, erleidet die schöne Seele als Trauer und Schmerz über ein unbegriffenes Schicksal, das die Wehrlose betrifft. *So klingt durch die Freude jener lebendigen Einheit ein unaufgelöster Ton der Trauer und des Schmerzes, eine Trennung, die nicht aufgehoben ist: ein unbegriffenes Schicksal, eine zwingende Notwendigkeit, unerkannt, anerkannt, schwebt über den Häuptern von Göttern und Menschen*[19].

Die Trennung, die nicht aufgehoben ist, hat Schiller als die verselbständigte Gewalt des Schicksals pseudomythisch hypostasiert; für Hegel wurde sie zum eigentlichen Grund, um der Versöhnung selbst willen über Schiller hinauszugehen und im Medium des Begriffs und im Ganzen die Versöhnung in der Wirklichkeit zu vollbringen. Er vollendete damit einen Weg, den Schiller ermöglicht und vorbereitet hat. Die ästhetische Versöhnung wurde ihm zum Pfand einer Verheißung, die sie selbst nicht einlösen konnte. *Die Gegensätze,* heißt es bei Hegel, *die sonst unter der Form von Geist und Materie, Seele und Leib, Glauben und Verstand, Freiheit und Notwendigkeit usw. und in eingeschränkteren Sphären noch in mancherlei Art bedeutend waren, und alle Gewichte menschlicher Interessen an sich anhängten, sind im Fortgang der Bildung in die Form der Gegensätze von Vernunft und Sinnlichkeit, Intelligenz und Natur, für den allgemeinen Begriff von absoluter Subjektivität und absoluter Objektivität übergegangen. Solche festgewordenen Gegensätze aufzuheben, ist das einzige Interesse der Vernunft. Dies ihr Interesse hat nicht den Sinn, als ob sie sich gegen die Entgegensetzung und Beschränkung überhaupt setzte, denn die notwendige Entwicklung ist ein Faktor des Lebens, das ewig sich entgegensetzend sich bildet: und die Totalität ist, in der höchsten Lebendigkeit nur durch Wiederherstellung aus der höchsten Trennung möglich*[20]. Die Entgegensetzung stand der Einheit bei Schiller unvermittelt zur Seite. Die Versöhnung blieb ein bloßes Postulat, ein Ideal, *schweigend* vom Künstler *in die unendliche Zeit geworfen.* Zwar gibt es für den auf das Unbedingte gerichteten rein moralischen Trieb keine Zeit, aber die Versicherung

[18] Ebda., S. 286.
[19] *Hegel, Der Begriff der Religion,* hrsg. von Georg Lasson, Leipzig 1925, S. 272.
[20] *Hegel, Aufsätze aus dem kritischen Journal für Philosophie,* Glockner-Ausgabe, Bd. 1, Stuttgart 1927, S. 46.

chillers, daß die Zukunft sich notwendig aus der Gegenwart entwickeln würde, urde von der Geschichte nicht bestätigt. Hegel hatte bereits durch die uns elleicht befremdlich erscheinende Zusammenstellung der schönen Seele mit em Verbrecher den Grund für die unbewältigte Abstraktion des Schillerschen, rinzipiell noch undialektischen Denkens enthüllt. Die Einheit des dialekti- hen, erst vollständig mit der eigenen Totalität konkret vermittelten Begriffs t nicht Identität der Nichtidentität – wie Schiller sie bestimmte –, sondern dentität der Identität und der Nichtidentität.

Indem bei Schiller die Notwendigkeit als Gesetz und Konstitutivum der Wirklichkeit von der Totalität ausgeschlossen wird, fällt er in die Starre des egensatzes von absoluter Subjektivität und absoluter Objektivität zurück. as innerste Baugesetz des Schillerschen Dramas ist durch den immer wieder on neuem gewagten Versuch charakterisiert, die für ihn ins Unerträgliche ge- achsene Spannung von subjektiver Heilsgewißheit und widerstrebender Welt- aterie zumindest in der vom Künstler erzeugten Form der Tragödie zu lösen. eine Faszination durch die Größe der verbrecherischen Tat wie durch das elige Insichselbstscheinen des schönen und naiven Gemüts, der erlösenden und einigenden Kraft des enthusiastischen Aufschwungs des Gefühls ist in der ruktur seiner geistigen Existenz unmittelbar angelegt. Der Künstler Schiller erhielt sich objektiver und philosophischer zum allgemeinen Weltlauf als der unst- und Kulturphilosoph. Es ist hier nicht zu untersuchen, wie weit die auf h selbst beharrende Subjektivität in seinen Dramen noch mehr als im speku- tiven Entwurf eine Sache vertrat, die, säkularisiert, nicht so sehr ihrer Inner- hkeit entsprang, wie Schiller wohl glaubte. Im Prozeß der Tragödie hat er ie Bestimmungen genau erfüllt, die Hegel als die dem autonomen Subjekt zu- ommenden in seiner Logik beschrieben hat. *Ein eigentliches Schicksal hat nur as Selbstbewußtsein; weil es frei, in der Einzelheit seines Ich daher schlechthin n und für sich ist und seiner objektiven Allgemeinheit sich gegenüber stellen und ich gegen sie entfremden kann. Aber durch diese Trennung selbst erregt es gegen ich das mechanische Verhältnis eines Schicksals. Damit also ein solches Gewalt ber dasselbe haben könne, muß es irgendeine Bestimmtheit gegen die wesentliche llgemeinheit sich gegeben, eine Tat begangen haben. Hierdurch hat es sich zu inem Besonderen gemacht, und dies Dasein ist als die abstrakte Allgemeinheit ugleich die für die Mitteilung seines ihm entfremdeten Wesens offene Seite; an ieser wird es in den Prozeß gerissen*[21].

Die Erzeugung der Spannung im Drama ist abhängig von der Beharrlichkeit, it der die Individuen an dem einmal gefaßten Entschluß und damit an der on ihnen selbst gewählten Gestalt ihres Seins festhalten und sich so unbewußt nd gegen den eigenen Willen ihren Prozeß bereiten. Aber in der Geschichte be- irkt ein solches Verhalten die Tragödie, die, nach Schopenhauer, zu betrachten chön, aber zu sein fürchterlich ist.

[21] *Hegel, Wissenschaft der Logik, II. Teil*, hrsg. von Georg Lasson, Leipzig 1951, S. 370.

Der latenten Drohung mit dem Terror, die allen Positionen in der modernen Welt zu eigen ist, die Entfremdung nicht als einen Faktor des Lebens, das ewig entgegensetzend sich bildet, anzunehmen bereit sind, ist Schiller nicht durchaus fern, wie seine künstlerische und schließlich philosophische Kritik an dem Typ des Idealisten zeigt, der den Beschränkungen der Wirklichkeit in das Ideal einer grenzenlosen Unendlichkeit zu entrinnen trachtet. *Das Streben des Idealisten geht viel zu sehr über das sinnliche Leben und über die Gegenwart hinaus; für das Ganze nur, für die Ewigkeit will er säen und pflanzen und vergißt darüber, daß das Ganze nur der vollendete Kreis des Individuellen, daß die Ewigkeit nur eine Summe von Augenblicken ist*[22]. Mit keiner Einsicht ist Schiller Hegel näher gewesen als in dem Satz: *Wenn in einem System etwas ausgelassen ist, wornach doch ein dringendes und nicht zu umgehendes Bedürfnis in der Natur sich vorfindet, so ist die Natur nur durch eine Inkonsequenz gegen das System zu befriedigen*[23]. Was Hegel über die Unendlichkeit des Subjekts hinaus zum dialektischen, die Trennung in der Realität in sich aufnehmenden Begriff führte, ist nicht die spekulative Hybris des Philosophen gewesen, der glaubte, die Sinnlichkeit und Endlichkeit der menschlichen Natur ignorieren zu können. Er folgte vielmehr dem unabweisbaren Drang der auf Vollständigkeit ihrer Befriedigung bestehenden Natur selbst. Die Dialektik ist nicht ein Kunstgriff der Vernunft, sich eine Erfüllung vorzugaukeln, wo der Mensch schwer unter dem Joch seiner Abhängigkeiten seufzt. Die Schillersche Notwendigkeit der Natur, die der ökonomischen Befriedigung der Bedürfnisse in der Gesellschaft zugrunde liegt, hat längst geschichtlich real die Möglichkeit ebenso totaler Freiheit produziert. Der Unsinn geht nicht länger einseitig zu Lasten der Verhältnisse. Die potentiell ihnen innewohnende Vernunft bleibt unrealisiert, weil das Subjekt die eigene Blindheit der Bosheit der Welt zurechnet. Der dialektische Prozeß, in welchem Subjekt und Objekt sich wandeln und wechselseitig bestimmen, hat einer Verdoppelung der objektiven Bestimmungen durch das Subjekt Platz gemacht. Die Schillersche Form der ästhetisch subjektiven Versöhnung ist einer Verzweiflung an jeglicher Versöhnung gewichen, nachdem das Verbrechen die Ohnmacht der schönen Seele zu teilen gezwungen wurde.

Die in der Hegelschen Ästhetik vollzogene Aufhebung der Kunst und der Schönheit als einer nur vorläufigen Gestalt des Absoluten entsprang nicht einem kunstfeindlichen Frohlocken philosophischen Übermuts. Die Beisetzung der ästhetischen Versöhnung im spekulativen System kann nicht nur, sondern muß als die noch einzig mögliche Form der Bewahrung ihres eigenen Anliegens verstanden werden. Hegel hat nicht eine andere Idee an die Stelle der Schillerschen gesetzt, sondern die Identität als das Moment der Unmittelbarkeit in allen Vermittlungen festgehalten. Allerdings war die aufhebende Bewahrung der auf eine sinnliche Erfüllung und Gegenwart dringenden Subjektivität nur auf Grund tiefgreifender Veränderungen möglich, die sowohl die Einsicht in die

[22] *Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung*, aaO., Bd. 12, S. 258. [23] Ebda., S. 259.

dingungen betrafen, unter denen sich die von jeder Vorgegebenheit befreite nst in der Moderne konstituiert hatte, als auch die Funktion, die sie im Zuammenhang des geschichtlichen Daseins der Vernunft einnahm.

Schon in den Jenenser Vorlesungen hatte Hegel im Anschluß und in der fnahme des klassischen, metaphysischen Verständnisses den Künstler als gan der Mnemosyne oder der absoluten Muse, als den Bewahrer der lebenen Tradition begriffen und sein Amt als gestaltendes Sichtbarmachen der bstanz bestimmt, die *das Werk aller ist... Was dem Künstler als diesem anört, ist seine formale Tätigkeit, seine besondere Geschicklichkeit in dieser Art Darstellung, und zu dieser selbst ist er erzogen worden in der allgemeinen Geicklichkeit. Er ist gleichsam der, welcher unter Arbeitern sich befindet, die einen inern Bogen aufbauen, dessen Gerüst unsichtbar als Idee vorhanden ist. Jeder t einen Stein auf. Der Künstler eben so. Es trifft ihn zufällig, der letzte zu sein, dem er den Stein einsetzt, trägt der Bogen sich selbst. Er sieht, da er diesen Stein setzt, daß das Ganze Ein Bogen ist, spricht es aus und gilt für den Erfinder*[24]. Auffassung des Künstlers, der dem allgemeinen Werk nur das letzte hinzut, was diesem zur Vollendung noch fehlt, es in seiner Vollendung zur Erscheinung zu bringen, kontrastiert freilich mit der Lage des Künstlers unter n Bedingungen der modernen Entzweiung, wie sie Schiller in den ersten Brie*Über die ästehtische Erziehung* beschrieben hat. *Jene Polypennatur der echischen Staaten, wo jedes Individuum eines unabhängigen Lebens genoß und, nn es not tat, zum Ganzen werden konnte, machte jetzt einem kunstreichen Uhrrke Platz, wo aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser Teile mechanisches Leben im Ganzen sich bildet. Auseinandergerissen wurden jetzt Staat und die Kirche, die Gesetze und die Sitten, der Genuß wurde von der beit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden*[25]. dieser Zerissenheit des Allgemeinen und des sinnlich Besonderen und Einnen wurde der Künstler zum Dichter des Ideals und die produktive Eindungskraft zum vorwaltenden Organ, die Schönheit als die sinnlich erscheide Idee aus der Tiefe der subjektiven Innerlichkeit hervorzubringen. Hinter r transzendentalen Einbildungskraft der Kantischen Kritik verbarg sich er, wie Hegel in seiner Auseinandersetzung mit Kant gezeigt hat, nichts anes als die Vernunft selbst, die konkrete Totalitätsvernunft, die Schiller dem inzip der französischen Revolution entgegenstellen wollte. Indem aber die gemeine und objektive Vernunft als produktive Einbildungskraft, nicht als rnunft gefaßt wird, *verläßt sie selbst ihre Mitte, wodurch sie nur ist, was sie , und wird ein Subjektives*[26].

Für die Einbildungskraft entsteht dann die Nötigung, produktiv zu werden, nn sie den Verstand zwar als das einzige die Realität bestimmende Prinzip

Dokumente zu Hegels Entwicklung, hrsg. von Joh. Hoffmeister, Stuttgart 1936, S. 336.
Schiller, Über die ästhetische Erziehung, aaO., S. 19.
Hegel, Glauben und Wissen, Glockner-Ausgabe, Bd. 1, S. 322/23.

anerkennt, aber sich nicht mit den Folgen abfinden kann, die diese Anerkennung für sie selbst hat. Die Realität wird von der zur Einbildungskraft gewordenen Vernunft aufgehoben – aber nur dem Schein und der Möglichkeit nach. Als Gestalt des Geistes im geschichtlichen Dasein kommt die ästhetische Vernunft im Verhältnis zur Wirklichkeit nicht über die Position des Sollens und Postulierens hinaus, gegen die sie sich doch ursprünglich gewandt hat. *Aber die Wahrheit kann durch ein solches Heiligen der Endlichkeit, die bestehen bleibt, nicht hintergangen werden; denn die wahre Heiligung müßte dasselbe vernichten*[27]. Das hier von Hegel geforderte Vernichten meint den in der christlichen Gestalt der Versöhnung vorausgesetzten Verzicht des endlichen Ich auf die unbedingte Behauptung seiner selbst in der Endlichkeit. *Durch die Realität der Vernichtung der Einzelheit im Opfer rettet sich das Subjekt gegen die Einseitigkeit des Betruges, daß seine Erhebung nur in Gedanken ist*[28]. Nur aus der vom Subjekt geleisteten Selbstentäußerung vermag der Begriff sich in seiner Vollständigkeit wiederherzustellen. Wenn die Versöhnung nur das Subjekt umfaßt und *die Kette des bestimmten Daseins nicht aufheben kann, so wird durch sie an dem Schicksal nichts geändert*[29]. Die Tiefe des Hegelschen Einwandes gegen den Anspruch der Subjektivität, die verlorene Einheit in der modernen Welt wiederherstellen zu können, wird um seine eigentliche Schärfe gebracht, wenn man ihn so versteht, daß das ästhetische Subjekt nicht könne, was es wolle, vielmehr muß man sagen, es wolle nicht, was es kann. Nicht daß es die in der Wirklichkeit des geschichtlichen Daseins eingetretene Entfremdung anerkennt, macht Hegel ihm zum Vorwurf, sondern daß sie ihr die Wirklichkeit überläßt. Die Versöhnung ist als subjektiv ästhetische eine Gestalt des Geistes, durch welche die Herrschaft des Verstandes in der Realität sanktioniert und gleichzeitig verschleiert wird.

Die Schillersche Absage an die französische Revolution entrinnt nicht den Konsequenzen des Prinzips, dem sie nur einseitig und abstrakt entsagt. Die bürgerliche Aneignung Schillers und die von der modernen Forschung beklagte Verzerrung seines Bildes haben eine gewisse Berechtigung, die in Schillers zweideutig gebliebener Beziehung zur bürgerlichen Gesellschaft begründet ist. Das böse Wort Engels von der Flucht in eine höhere Misere des Ideals und der Innerlichkeit ist nicht völlig falsch. Ungeklärt bleibt dabei nur die tatsächliche Bedeutung der Kunst und ihrer ästhetischen Bewahrung für die moderne Gesellschaft selbst, die keineswegs, und zum Glück darf man sagen, durch das erschöpft ist, was die ästhetische Theorie zu ihrer Rechtfertigung vorgebracht hat.

Die Hegelsche philosophische Ästhetik hat das Recht der Kunst und ihre Notwendigkeit erwiesen, indem sie die Frage stellte, was sie für die Wirklichkeit der Vernunft leistet, von der im rationalen System des Verstandes abstrahiert wird. Die Kunst hat in der modernen Welt nach Hegel die Aufgabe,

[27] Ebda., S. 292. [28] *Dokumente zu Hegels Entwicklung*, aaO., S. 316. [29] Ebda.

Reduktion und Abstraktion des Verstandes wiederaufzuheben und rückgig zu machen, was dieser dem Subjekt zugefügt hat. Die Kunst kann für gel in der griechischen Welt darum zu ihrer inneren Vollendung und zur Erung ihres Prinzips kommen, weil hier die Wahrheit als Gestalt des Geistes sich her die Versöhnung in der Anschauung und im Besonderen der sinnen Individualität forderte. Nur hier war die vom Ideal des Kunstschönen ösbare Einheit des Allgemeinen und Besonderen eine unmittelbare Bemung der Idee *an sich selbst*. Aber die klassische Kunst und ihre schöne igion befriedigt nicht die Tiefen des Geistes, *weil sie, statt der Bewegung und der Entgegensetzung erworbenen Versöhnung jener unendlichen Subjektivität, die ungetrübte Harmonie der bestimmten freien Individualität in ihrem adäten Dasein, diese Ruhe in ihrer Realität, dieses Glück, diese Befriedigung und ße in sich selbst, diese ewige Heiterkeit und Seligkeit zu ihrem Elemente hat, selbst im Unglück und Schmerz das sichere Beruhen auf sich nicht verliert*[30]. ist der gleiche Mangel, den Hegel an Platos Staat feststellt, wenn er berkt, die Freiheit des Individuums sei in ihm nur als ein für die Substanz chgültiges Moment erkannt. Die Schranke, die dem Kunstprinzip als solm zukommt, besteht in dem Element unvermittelter Besonderheit, das itisch in der Existenz der zur Polis gehörenden Sklaverei zur Erscheinung mt. Erst in der christlichen Welt wird dem Subjekt sein unendliches, im oluten Selbst anerkanntes und durch den Tod Christi bekräftigtes Recht eil.

Die für Hegel im Zusammenhang mit der christlichen Offenbarung vollchte Erlösung als die in der Tat und der Wirklichkeit vollzogene Einigung göttlichen und menschlichen Natur ist für ihn das irreversible Faktum, ter das man nicht zurückgehen darf, wenn die Geschichte und ihre geistige alität nicht negiert werden sollen. Französische Revolution und ästhetische bjektivität stimmen überein in der abstrakten Negation dieser ihnen zugerigen Voraussetzung. Beide versuchen je für sich, in der Auflösung der ehehenen Einigung die Versöhnung durch sich selbst zu vollbringen, die volution im Element des auf die Endlichkeit gebrachten Verstandes, die netische Subjektivität im Element der ihrer Substanz beraubten Unendkeit des Gefühls. *Dieser Gegensatz hat nun überhaupt zwei Formen. Einers ist es der Gegensatz im Bösen als solchen, daß er selbst es ist, der böse ist; das der Gegensatz gegen Gott. Anderseits ist es der Gegensatz gegen die Welt, daß er Entzweiung mit der Welt ist, das ist das Unglück, die Entzweiung nach der anrn Seite*[31]. *Die Einheit der Subjektivität und Objektivität, diese göttliche Eint muß als Voraussetzung sein für mein Setzen. Dann erst hat dieses einen Inlt; sonst ist es subjektiv, formell, – so erhält es erst wahrhaften, substantiellen halt*[32].

Hegel, Ästhetik, aaO., S. 425–26.
Hegel, Die Absolute Religion, hrsg. von Georg Lasson, Leipzig 1929, S. 117. [32] Ebda., S. 136.

Die Subjektivität, die ihrer unendlichen Freiheit gewiß wurde, sollte durch die Hegelsche Anamnese des Geistes mit ihrer eigenen Substanz versöhnt werden, von der sie sich im Verkennen ihrer realen Bedingtheit frevelnd gelöst hatte. Der Glaube an eine absolute Güte des Menschen von Natur und die daraus resultierende Nichtanerkennung des Todes lagen nach Hegel allen Versuchen der modernen Selbsterlösung zugrunde. Die postulierte Überwindung der Endlichkeit mußte mit der Ohnmacht bezahlt werden, mit der man dem unversöhnten Schicksal anheimfiel. *Das Schöne ist ein Besonderes, Zweck an sich selbst, aber ein Zweck, der sich mit dem unmittelbaren Wesen befreundet, sich gar nur so geltend macht, als affirmativ dasselbe gelten läßt, aber zugleich diese Bestimmung des Daseins zu seiner Erscheinung macht. Hiermit ist das Eine verschwunden, und die Macht ist selbstlose Subjektivität, die aber hier nicht mehr Macht, sondern absolute Nacht ist: über allem dem Besonderen schwebt das Allgemeine als selbstlose Macht, weisheitslos, unbestimmt in sich; dies ist dann das Fatum, die kalte, bestimmungslose Notwendigkeit, die über dem Schönen schwebt*[33].

Die Absage Schillers an den christlichen Gott der Schöpfung und des Gerichts, den er in der geistigen Welt seiner württembergischen Herkunft vor allem kennengelernt hatte und den er nun durch die Kunst als einer neuen Schöpfung und Erlösung ersetzen wollte, wurde mit der Wiederkehr des antiken Fatums erkauft. Die Macht als selbstlose Subjektivität ist der christliche Gott, dem man die Erlösung der Welt nicht länger zutraut. Die seltsame Ambivalenz des Schillerschen Geistes ist begründet in dem theologisch zu begreifenden Widerspruch, die christliche Erlösung preiszugeben und den Anspruch auf Erlösung gleichwohl festzuhalten. Worin Hegel letztlich sich von ihm unterscheidet, ist die Treue, die er seinem theologisch christlichen Ursprung bewahrt hat und die es ihm unmöglich machte, eine andere Versöhnung anzuerkennen, als die, die geschehen ist und immer wieder im Ereignis des Geistes geschieht.

[33] *Hegel, Die Religion der geistigen Individualität*, hrsg. von Georg Lasson, Leipzig 1927, S. 53.

SCHRIFTEN DER HÖLDERLIN GESELLSCHAFT

Band 2

FRIEDRICH HÖLDERLIN

Friedensfeier

Lichtdrucke der Reinschrift und ihrer Vorstufen
herausgegeben von WOLFGANG BINDER und ALFRED KELLETAT
1959. 48 und 8 Seiten, Format 24× 40 cm. Bibliophiler Pappband DM 35.—

Die Hölderlin-Gesellschaft setzt in dieser Veröffentlichung ihre 1949 mit einem Faksimiledruck der Patmos-Hymne begonnene Schriftenreihe fort. Es handelt sich wieder um die Reproduktion einer der großen und stolzen Reinschriften des Dichters. Die Wahl ergab sich fast von selbst: immer noch hält die Bewunderung über die 1954 in London aufgetauchte Friedensfeier in der Welt an...

Es gebot sich von selbst, der Nachbildung der Reinschrift auch die wenigen uns erhaltenen Vorarbeiten hinzuzufügen: die beiden Doppelblätter 9/10 und 11/12 aus der Homburger Mappe J, bislang unter dem Anfangsvers „Versöhnender der du nimmergeglaubt" als inhaltsschwerer Entwurfskomplex bekannt. Diese Blätter haben seit je und erneut bei der Deutung der „Friedensfeier" das lebhafteste Interesse der Forschung gefunden. Darum werden es viele begrüßen, sie jetzt gleichsam original zu besitzen. Es erwies sich als erforderlich, den beiden Doppelblättern der Vorstufen eine Umschrift mitzugeben. Die Grundsätze ihrer Edition, die Reihenfolge der Niederschrift, der Inhalt der ersten Niederschrift, Konzeption und Verfahren, thematische Arbeit und die Ergebnisse für das Verständnis der „Friedensfeier" werden im Nachwort erläutert.

J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK) TÜBINGEN

Soeben erschien:

Ideale und Irrtümer des ersten deutschen Parlaments

(1848–1849)

Von Prof. Dr. Paul Wentzcke

Mit einem Anhang „Abgeordnete und Beobachter; Kurzbiographien und Literaturnachweise" von Archivrat Dr. Wolfgang Klötzer. Gr.-8°, 320 Seiten, 25 Tafelabb. In Ganzleinen DM 24.50

Eine geschlossene Erzählung von dem dramatischen Aufstieg der Frankfurter Nationalversammlung, von ihrem Ringen um die parlamentarische Gestaltung der deutschen Zukunft und von ihrem tragischen Ende.

Aus dem Inhalt:

Einführung – I. *Vorbereitung und Anfänge einer deutschen Nationalversammlung (März bis Juni 1948):* Der Auftrag der Märzrevolution / Vom Vorparlament zur Nationalversammlung / Die ersten Schritte eines gesamtdeutschen Parlaments – II. *Die hohe Zeit der Paulskirche (Juni bis November 1848):* Bis zu den Frankfurter Septembertagen / Die ersten Fragen an Österreich und Preußen – III. *Reichsministerium und Reichsversammlung in der Bewährung (November 1848 bis März 1949):* Der Einsatz Heinrich von Gagerns / Parlamentarische und diplomatische Kämpfe um die Reichsverfassung / Berlin, Wien und Frankfurt / Frankfurt und Europa – IV. *Abschluß des Reichsgrundgesetzes und das Ende des Parlaments (März bis Juni 1849):* Reichsverfassung und Kaiserwahl / Zwischen Resignation und Revolution / Der Todeskampf des Parlaments – *Ausklang – Abgeordnete und Beobachter. Kurzbiographien und Literaturnachweise – Verzeichnis wichtiger Personennamen – Anhang: Schaubild der Parteibewegung im Frankfurter Parlament 1848/49.*

CARL WINTER
UNIVERSITÄTSVERLAG
HEIDELBERG

DAS HILDEBRANDSLIED

In der langobardischen Urfassung hergestellt von Willy Krogmann

106 Seiten mit 2 Abbildungen und einer Karte, Format DIN A 5, kartoniert, DM 9.80

Soeben erschienen in der Reihe PHILOLOGISCHE STUDIEN UND QUELLEN

Nachdem alle philologische Forschung bisher resignierend feststellte, es sei nicht möglich, aus dem überkommenen Text des Hildebrandsliedes die ursprüngliche Fassung wiederzugewinnen, hat Willy Krogmann nun doch diesen Versuch unternommen. Als Ergebnis langjähriger Bemühungen und immer wiederholter Überprüfungen legt er jetzt das Lied in langobardischer Urgestalt rekonstuiert vor.

Durch seine tiefgreifenden sprachlichen wie literarhistorischen Untersuchungen wurde es dem Autor möglich, die langobardische Herkunft des Liedes wirklich zu sichern. Bei seiner Rekonstruktionsarbeit entdeckte Krogmann ein festes Alliterationsschema für das Hildebrandslied, dessen sich der Dichter bedient hatte. Nach seinen Feststellungen ist das Prinzip des Hakenreimes maßgeblich. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Alliterationsschemas ermöglichte dann endgültig die sprachvergleichende Rekonstruktion des Liedes.

ERICH SCHMIDT VERLAG
Berlin W 35 · Bielefeld · München 22

Neue Aspekte der Geschichtsbetrachtung nach Spengler und Toynbee

Christopher Dawson

GESTALTUNGSKRÄFTE DER WELTGESCHICHTE

Studien zur Soziologie, Theologie u. Philosophie der Geschichte.
Aus dem Englischen von Marianne Schön. 424 Seiten,
Leinen DM 24,—.

Gegenüber den gewaltsamen Schematismen Toynbees und Spenglers, die Dawson beide in ihrer zu „teleskopischen" Geschichtsschau eingehend kritisiert, richtet sich sein Verstehen gleichmäßig auf das Ganze wie auf die konkreten Einzelheiten des unendlichen Kulturwerdens, dessen Gesetze und Ziele nicht zu erkennen, sondern nur im Glauben zu erahnen sind. Dies hindert ihn aber nicht, die Gefahren unserer heutigen Weltkrise zu erkennen und leidenschaftlich vor ihnen zu warnen.

Für den deutschen Leser sind die vielen Aufsätze Dawsons meist unzugänglich. Um so wertvoller ist es daher, daß John J. Mulloy mit Hilfe des Verfassers zusammenhängende Texte aus seinen Büchern und Aufsätzen ausgewählt hat. Diese systematische Sammlung wird hier in deutscher Sprache vorgelegt – als Einführung in das Werk eines großen Geschichtsphilosophen unserer Gegenwart.

INHALT: Die soziologischen Grundlagen der Geschichte. Der Lauf der Weltgeschichte. Städtebau und organischer Charakter der Kultur. Das Christentum und der Sinn der Geschichte. Der Gesichtspunkt des Historikers. Dawsons Geschichtsbild, von John J. Mulloy.

CHRISTOPHER DAWSON, 1889 in England geboren, ist heute Professor of Roman Catholic Studies an der Harvard-Universität in USA. Ein Kritiker hat von ihm gesagt, er sei „vielleicht der gedankenreichste, anregendste und eindrucksvollste Historiker katholischen Bekenntnisses, der sich in diesem Jahrhundert der allgemeinen Geschichte unserer Kultur widmet".

(*H. E. Barnes* in The American Historical Review).

R. OLDENBOURG VERLAG · MÜNCHEN

H. J. SCHOEPS

Was ist und was will die Geistesgeschichte?

Über Theorie und Praxis der Zeitgeistforschung

134 Seiten, 8°, Leinen DM 9,90.

Der Geist einer Zeit kommt in allen Manifestationen des geistigen Lebens zum Ausdruck: Weltanschauungen, Lebensformen, Stilprägungen und Geschmacksbildungen. Alle Gebiete des Lebens, Staat, Recht, Wirtschaft, aber ebenso Kunst, Philosophie und Religion werden vom Zeitgeist beeinflußt.

Als Vater der neueren Geistesgeschichte gilt Wilhelm Dilthey, der das geschichtliche Leben aus sich selbst verstehen wollte, um den geistigen Gehalt einer Zeit aus allen überhaupt erschließbaren Quellen heraus zur Darstellung zu bringen. Seither gibt es eine geistesgeschichtliche Forschungsrichtung in zahlreichen historischen Disziplinen, bis sich mit der Errichtung des Lehrstuhles für Geistesgeschichte in Erlangen ein selbständiges Fach ergeben hat, dessen Dasein der Erlanger Historiker Schoeps hier dokumentiert.

Mit dieser Schrift wird der Öffentlichkeit das Programm einer neuen Disziplin vorgelegt, die der Verfasser zwölf Jahre lang in Wort und Schrift vertreten hat. Er gibt eine wissenschaftstheoretische Begründung und zeigt auf, von welchen Richtungen her das Fach methodisch betrieben werden kann.

Die Geistesgeschichte als Zeitgeistforschung kann grundsätzlich von jeder historischen Disziplin her angesteuert und betrieben werden ganz gleich, ob es sich um Religions-, Philosophie-, Literatur-, Kunst-, Musik-, Wirtschafts- oder Rechtsgeschichte handelt. Sofern ihre Vertreter die universale Orientierung des echten Historikers haben, werden sie die in dem Buch skizzierten Aufgabenstellungen nur begrüßen können.

MUSTERSCHMIDT-VERLAG · GÖTTINGEN
BERLIN · FRANKFURT

Diesem Heft liegt ein Prospekt des Verlages ALFRED KRÖNER, STUTTGART, bei; wir bitten um frdl. Beachtung